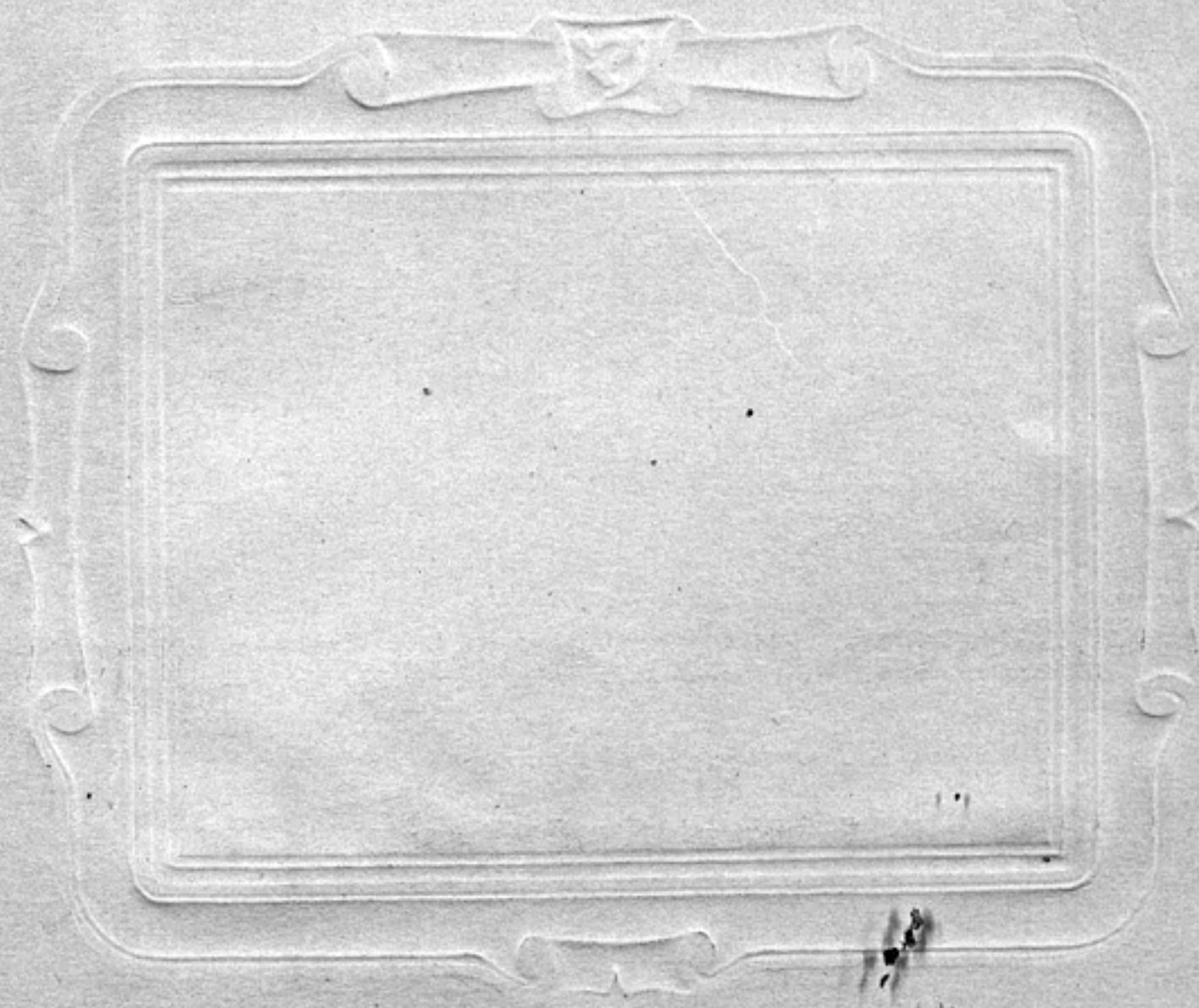
ИСКУССТВО КИНО

5
1950



1950
СЕНТЯБРЬ — ОКТЯБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

СМЕЛЕЕ ДВИГАТЬ ВПЕРЕД ТЕОРИЮ КИНОИСКУССТВА!

Прошло четыре года после опубликования исторического постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» и других постановлений по вопросам искусства и литературы, надолго определивших пути развития советской кинематографии.

Эти четыре года были периодом большого подъема киноискусства, и сегодня, подводя итог, можно с гордостью сказать, что этот итог значителен. Наши лучшие фильмы «Падение Берлина», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Секретная миссия», «Заговор обреченных» и другие продемонстрировали всему миру глубину и ясность коммунистической идейности, большое художественное мастерство, смелость и большевистскую принципиальность в решении труднейших тем современности.

Эти лучшие фильмы получили высокую оценку партии, правительства и всего советского народа, они стали высоким примером для прогрессивной кинематографии мира, стремящейся создавать правдивые, реалистические произведения.

С чувством глубокого удовлетворения и патриотической гордости советские люди узнали об успехах советского киноискусства на Международном кинофестивале в Чехословакии, с радостью прочитали передовую статью в «Правде» «Благородный долг работников кино» (4 сентября 1950 г.), где дается высокая оценка проделанной работе и говорится, что «советская кинематография добилась выдающихся творческих успехов, стала могущественной силой в деле коммунистического воспитания народа».

Эта высокая оценка, однако, не может послужить поводом к успокоению на достигнутом. Народ ждет от советских кинематографистов новых, еще более совершенных фильмов, которые с еще большей глубиной и яркостью отразят величие нашего времени, воплотят облик героя современности, созидающего коммунизм.

Перед мастерами советского киноискусства во весь рост стоит вопрос об усилении коммунистической идейности и совершенствовании художественного мастерства. Нельзя мириться с произведениями, в которых интересный и глубокий замысел не находит яркой и совершенной формы. Нельзя мириться с произведениями, обладающими рыхлым и недоработанным сюжетом, невыразительным диалогом. Мы должны вплотную и глубоко заняться вопросами формы, художественного мастерства, создавать только отличные фильмы, достойные нашей эпохи и нашего великого народа.

Этому должно помочь самое широкое развертывание критики и самокритики, самое широкое развертывание научной теоретической работы, которая должна обобщить опыт нашего искусства, с большевистской принципиальностью и строгостью указать на имеющиеся еще у нас недостатки.

Несмотря на огромную важность этой задачи, состояние кинокритики и научной работы по вопросам кино продолжает оставаться неудовлетворительным. Об этом неизменно приходится читать во всех обзорах киноискусства, во многих статьях — и в нашем журнале и в газетах — на протяжении всех четырех лет, прошедших после опубликования постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». А между тем дело не двигается с мертвой точки.

Правда, следует сказать, что прошедшая дискуссия о космополитизме и формализме на какое-то время оживила критический и научный фронт в кино. Если можно сказать, что до дискуссии наблюдались благодушие и беспечность по отношению к ошибочным и вредным статьям, то после дискуссии, хотя ошибок стало и меньше, но серьезного сдвига на фронте кинотеории не произошло.

Можно ли сегодня ссылаться на недостаток объединений, призванных развивать научную мысль? Нельзя, потому что этих объединений достаточно. Но какова продуктивность их работы?

Всесоюзный государственный институт кинематографии, готовящий творческие кадры нашего киноискусства (сце-

наристов, режиссеров, операторов, актеров, художников, киноведов), потерял всякий интерес и вкус к научно-исследовательской работе.

Уже многие годы существует во ВГИК так называемый научно-исследовательский кабинет, который за все время своего существования так и не удосужился опубликовать ни одного серьезного труда. Работа кабинета оторвана от практических нужд кафедр. Его основная деятельность сводится к составлению альбомов по тем или иным фильмам.

Научная работа в институте не ведется. В преподавании творческих дисциплин господствует теоретическая робость. Кафедры истории кино и кинодраматургии не только не разрабатывают новых научно-творческих проблем, но до сего времени по-настоящему не проанализировали путь, пройденный советским кино.

В стенах ВГИК не чувствуется атмосферы подлинно большевистской научной критики и самокритики.

Кафедры не стали застрельщиками критического разбора и обсуждения произведений киноискусства. Дискуссии, обсуждения научных докладов, программ проводятся крайне редко и замкнуто.

Порочная книга Н. Лебедева «Очерк истории кино в СССР», существенные ошибки в книгах педагогов института И. Вайсфельда («Эпические жанры в кино») и Р. Юренева («Советский биографический фильм») не получили в стенах института правильной и четкой оценки. При обсуждении этих книг было много путаницы, взаимного отпущения грехов, были высказаны диаметрально противоположные мнения, а ясных и определенных выводов, крайне необходимых для студенчества, организаторы этих обсуждений сделать так и не смогли.

Отсутствие научной работы кафедр сказалось и в том, что институт до сего времени не имеет полноценных учебников по основным творческим дисциплинам. К созданию учебников по истории советского кино и теории кинодраматургии, о чем было решено еще более года назад, фактически до сих пор не приступили.

Свыше четырех лет существует сектор кино при Институте истории искусств Академии наук СССР. Однако деятельность этого сектора протекает совершенно незаметно, в стороне от живой кинематографической практики. Сектору давно пора стать организационным центром научно-критической мысли, выйти на простор из своих уютных кабинетов, заняться анализом современных кинопроизведений, заслужить авторитет среди киноработников.

Многотомный труд по истории кино, подготовка которого к изданию рассчитана сектором на пять лет,— вещь совершенно необходимая, серьезная, ответственная. Но неужели работа над проблемами истории не может сочетаться с разработкой вопросов современного киноискусства?

Заседания сектора проходят келейно, без широкого оповещения. На заседаниях уже который год рассматриваются главным образом планы на будущее, а законченных работ, пригодных для напечатания, еще не создано. Можно сказать, что сектор влачит рахитичное, жалкое существование. Располагая некоторым активом научных сотрудников, сектор работает вяло, следуя старым и плохим академическим традициям с их девизом: «Тише едешь, дальше будешь...»

За последнее время несколько оживилась работа научно-творческого кабинета Московского Дома кино. Следует отметить издание кабинетом бюллетеней по материалам основных докладов, прочитанных на секциях. Но к сожалению, планы работы секций часто заполняются темами случайными, не имеющими практического значения для кинопроизводства. А между тем основная задача секций Дома кино — обобщать опыт производства, серьезно и всесторонне анализировать произведения советского киноискусства. Именно здесь, в Доме кино, в творческом центре киноработников могут и должны быть организованы широкие открытые дискуссии по важнейшим теоретическим вопросам, которые волнуют наших мастеров.

Критическая работа могла быть успешно организована и в комиссии по кинодраматургии Союза писателей. Однако эта комиссия не имеет определенного плана, ее заседания носят случайный и малозначительный характер. На них присутствуют всегда одни и те же люди, и чрезвычайно редко можно увидеть писателей и критиков, поэтов и драматургов, состоящих в других комиссиях. Видимо, комиссия не сумела заинтересовать своей деятельностью советских писателей. У комиссии нет широкого актива. Естественно, что при таком положении дел киноко-миссия не может оказать достаточно деятельную и активную помощь в развитии критической и научной работы.

Робость и самоуспокоенность в области критики и теории киноискусства совершенно нетерпимы в современных условиях.

Практика советского киноискусства дает богатейший материал для научных исследований. Научная критика находится в большом долгу перед мастерами советского кино.

Мы должны в кратчайший срок преодолеть отставание нашей теории и научно-исследовательской работы, сосредоточить свои усилия на решении неотложных теоретических задач искусства кино.

Важнейшее средство, при помощи которого мы можем поднять идейный уровень теоретической работы,— это развертывание большевистской, подлинно научной критики и самокритики. Партия, товарищ Сталин учат нас, что только путем большевистской критики и самокритики можно устранить недостатки в любой области, в том числе и в области научной теории. «Общепризнано,— говорит товарищ Сталин,— что никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики».

Необходимо добиться решительного перелома в разработке вопросов эстетики советского киноискусства, помочь творческим работникам кино активней овладевать методом социалистического реализма.

«Пора смелее двигать вперед теорию советского общества, теорию советского государства, теорию современного естествознания, этику и эстетику. С небольшевистской трусостью надо кончать»,— говорил А. А. Жданов.

Наш журнал будет поддерживать всякую смелую постановку теоретических вопросов, всякое стремление научно, с творческих позиций марксизма-ленинизма ответить на вопросы, которые выдвигаются практикой самого передового в мире советского киноискусства.

За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!

На V Международном кинофестивале в Карловых Варах

Н. Семенов

ВДОХНОВЛЯЮЩИЙ ПРИМЕР СОВЕТСКОГО КИНО

Новую крупную победу одержало советское киноискусство. На V Международном кинофестивале в Карловых Варах (Чехословакия) советские фильмы получили три из пяти главных премий.

«За лучшее идейное и художественное выражение героической борьбы советского народа за мир, за нового человека, за более совершенное человечество; за поэтическое изображение непобедимого лагеря мира, возглавляемого Советским Союзом и великим Сталиным» жюри фестиваля, составленное из виднейших представителей чехословацкой культуры и искусства, присудило «Большую премию» — хрустальный глобус — выдающемуся советскому фильму «Падение Берлина» (режиссер М. Чиаурели).

«Произведение, которое изображает победоносное развитие народной демократии, разоблачает враждебные происки мирового империализма и борется за справедливое дело мира» — советскому фильму «Заговор обреченных» (режиссер М. Калатозов) присуждена «Премия Мира».

«За могучее прославление радостного труда и прекрасной жизни советского народа» кинофильму «Кубанские казаки» (режиссер И. Пырьев) присуждена «Премия Труда».

Кроме того, В. Пудовкину присуждена премия за лучшую режиссерскую работу по фильму «Жуковский». Кинокартина «Смелые люди» получила премию как лучший цветной фильм. Композитор И. Дунаевский получил премию за лучшую музыку («Кубанские казаки»). Также получили премии советские фильмы «Лесная быль» и «Юность мира» (созданный совместно с венгерскими киноработниками). Почетного диплома удостоен советский мультипликационный фильм «Кукушка и скворец».

Кинофестиваль в Карловых Варах это подлинно международный смотр, свободный конкурс всей прогрессивной кинематографии мира. Это самый крупный фестиваль из всех ранее проходивших международных фестивалей. Кроме Советского Союза, Китайской народной республики, Германской демократической республики, стран народной демократии, в нем приняли участие США, Англия, Франция, Италия, Швеция, Норвегия, Финляндия, Бельгия, Голландия, Индия, Мексика, государство Израиль и др. Всего в фестивале участвовало 25 государств.

На фестивале в течение пятнадцати дней было просмотрено 32 полнометражных художественных фильма и свыше 80 документальных, научно-популярных и мультипликационных полнометражных и короткометражных фильмов.

V Международный кинофестиваль, проходивший под лозунгом «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество», со всей очевидностью показал значительный рост и успехи прогрессивного киноискусства, и в первую очередь — киноискусства Советского Союза, демократических республик и революционного Китая.

После просмотра выдающегося советского фильма «Падение Берлина», которым открывался просмотр представленных на фестиваль картин, а также советских фильмов «Заговор обреченных», «Кубанские казаки», все прогрессивные кинодеятели единодушно говорили о том, что советская кинематография является самой прогрессивной, самой высокохудожественной кинематографией во всем мире, несущей человечеству великие идеи Ленина—Сталина, идеи мира во всем мире.

Советская кинематография, — заявляли все выступавшие на дискуссиях и обсуждениях просмотренных фильмов, — является подлинным образцом и учителем для всех киноработников мира, честно желающих средствами киноискусства бороться за социальный прогресс, за счастье трудового человечества, за мир во всем мире, бороться против империализма и мракобесия, против империалистических агрессоров.

Огромный зал кинотеатра в Карловых Варах, вмещающий около тысячи зрителей, на просмотрах советских кинокартин всегда был переполнен, и после каждого просмотра нашего фильма зрители устраивали долго не

смолкающую бурную овацию в честь советского киноискусства, в честь советского народа и великого зиждя всего прогрессивного человечества товарища Сталина. После просмотра «Падения Берлина», закончившегося далеко за полночь, в течение нескольких минут зрительный зал сотрясали восторженные возгласы: «Да здравствует Советский Союз!», «Да здравствует великий Сталин!». Взволнованные и вдохновленные прекрасным фильмом, люди долго не хотели расходиться, продолжали вести между собою и с советскими делегатами беседы о том огромном впечатлении, которое произвел на них кинофильм «Падение Берлина».

Значительных успехов достигло за последние годы киноискусство стран народной демократии. Особенно хочется отметить чехословацкую кинематографию, продемонстрировавшую на V Международном кинофестивале ряд интересных и значительных по своему идейно-художественному содержанию фильмов.

Прежде всего нужно сказать о кинофильме «Закаленные», получившем на фестивале одну из главных пяти премий — «Премию борьбы за социальный прогресс». В этом значительном фильме авторы сценария Ясон Урбан, Отокар Кирхнер и режиссер-постановщик Мартин Фрич сумели убедительно и правдиво показать героические страницы революционной борьбы чехословацких рабочих за свою свободу. Отличное операторское мастерство в этой картине показал оператор Ярослав Тузар.

Большой интерес представляет также словацкий художественный фильм «Плотина» (режиссер Пальо Биелик), рассказывающий о героическом труде чехословацкого народа в послевоенные годы.

На фестивале был показан интересный цветной чехословацкий исторический фильм «Тьма» (режиссер Карел Стеклы).

Талантливый кинорежиссер Чехословакии Трынка, работающий в области кукольного фильма, показал на фестивале интересный цветной кукольный фильм «Принц Баяя». К сожалению, этот талантливый фильм оказался несвободным от некоторого влияния формализма, что привело постановщика к смешению стилей.

Киноискусство Венгрии было представлено на фестивале двумя произведениями: фильмом «Ее успех» (режиссер Феликс Марьяжи) и цветной исторической картиной «Разбойник Матьи» (режиссеры Кальман, Надоши, Л. Раноди).

Польская кинематография показала на фестивале два интересных фильма. Один из них — уже известный советскому зрителю фильм о бдительности и героизме солдат Польской армии в борьбе с врагами народа — «Чертово ущелье» (режиссер Альдо Вергано). Другой — фильм, поставленный группой молодых режиссеров, «Две бригады», рассказывающий о новом отношении к труду. Этот фильм по заслугам был удостоен на фестивале премии как лучший экспериментальный фильм.

Значительные по своему идейно-художественному содержанию фильмы представила на фестиваль кинематография Германской демократической республики. Кроме уже известного советскому зрителю фильма «Хлеб наш насущный» (режиссер Златан Дудов), участники фестиваля увидели значительный и интересный фильм режиссера Курта Метцига «Совет богов». Этот фильм смело разоблачает американских агрессоров, монополистов с Уолл-стрита, создающих в Западной Германии плацдарм новой войны. Жюри фестиваля по достоинству присудило этой кинокартине особый почетный диплом.

Просмотр корейского фильма «Песня о дружбе», получившего на фестивале премию за лучший киноре портаж, вылился в бурную демонстрацию протеста против американской агрессии в Корее. Переполненный зрительный зал после просмотра фильма устроил корейской делегации длительную овацию, в зале долго раздавались возгласы на разных языках: «Руки прочь от Кореи!», «Да здравствует свободная Корея!»

Значительные и радостные успехи продемонстрировала на V Международном кинофестивале молодая кинематография революционного Китая. Из четырех показанных на фестивале фильмов, рассказывающих о героической борьбе китайского народа за свободу и независимость, два наиболее интересных и значительных фильма получили высокую оценку жюри фестиваля.

Глубоко волнующий своей непосредственностью, правдивостью и ярким актерским мастерством кинофильм «Дочери Китая» (режиссеры Лин Чи-фын и Цзе Цен), посвященный борьбе китайских женщин-партизанок против японских захватчиков, удостоен «Премии борьбы за свободу».

Высокое актерское мастерство показали китайские артисты в кинофильме «Чао»—о героической подпольной революционной работе в годы японской оккупации (режиссер Ша Менг). Талантливая актриса Ши Лиен-синг, исполнительница главной роли Чао, удостоена на фестивале премии за лучшее актерское исполнение.

Тепло были встречены участниками фестиваля первые полнометражные художественные фильмы молодой кинематографии Болгарии и Румынии.

Как это видно даже из краткого перечисления фильмов, отмеченных на фестивале, перед киноработниками стран народной демократии, нового Китая, демократической Германии раскрываются новые великолепные и широкие перспективы. Революционное содержание новых фильмов, глубина и значимость больших социальных тем (будь то страницы из героического прошлого народов, борющихся за свое освобождение, или современные проблемы строительства новой жизни), которые берутся теперь в основу создаваемых произведений авторами сценариев и режиссерами фильмов, требуют от каждого художника высокого политического сознания, глубокого марксистского понимания происходящих событий и высокого художественного мастерства. Только на этом пути можно добиться новых успехов в развитии прогрессивного киноискусства, замечательные образцы которого были представлены на этом кинофестивале.

Прогрессивные деятели киноискусства всех стран, собравшиеся на V Международный кинофестиваль в Карловых Варах, единодушно высказали свою готовность еще более активно бороться за мир, за нового человека, за более совершенное человечество.

Жестокий террор свирепствует в капиталистических странах, особенно в США, где лучшие прогрессивные деятели кинематографии заточены в тюрьмы только потому, что отказались быть послушным и слепым орудием империалистических агрессоров и остались верными делу прогресса и борьбы за мир.

Несмотря на этот разгул реакции, фронт прогрессивной кинематографии во всем мире растет и укрепляется.

На фестивале единодушно был выражен протест против преследования прогрессивных кинодеятелей в США. Участники фестиваля обратились ко всем киноработникам мира с призывом к еще большей активности и сплочению для борьбы за мир против поджигателей войны и американских агрессоров. Ни один честный кинодеятель мира не должен остаться в стороне от борьбы за мир, за прогрессивное киноискусство!

Участники международного кинофестиваля просмотрели и подробно обсудили фильмы, представленные кинематографией капиталистических стран. Эти просмотры наглядно показали не только упадок и разложение киноискусства стран империалистического лагеря, но и мужественную борьбу прогрессивных кинодеятелей за дело мира, за прогрессивное киноискусство, несущее массам правду о капиталистической действительности, о тяжелой жизни рабочего класса и трудового крестьянства в условиях капитализма.

Показанный на фестивале прогрессивный фильм «Дождь нам днесь», созданный в Англии американским режиссером Эдвардом Дмитрыком, правдиво и ярко рассказывает о тяже-

лом положении строительных рабочих в Америке. Однако сам Дмитрык присутствовать на фестивале не мог: по возвращении из Англии в США он был посажен в тюрьму. Режиссеру Дмитрыку на фестивале присужден почетный диплом заочно.

Прогрессивный фильм «Странная победа», осуждающий фашистский режим современной Америки, представил на фестиваль американский режиссер Лео Гурвиц. К сожалению, благородная и политически острая идея, положенная в основу этого фильма, значительно снижена разностильностью картины, наполовину состоящей из хроникальных контратипов и плохо смонтированной.

Французский режиссер Жак Тати показал на кинофестивале приключенческую трюковую комедию «Почтальон». В этом фильме правдиво показаны тяжелые условия жизни простых людей современной Франции, а в образе почтальона высмеивается пресловутый генерал-предатель де Голль.

Интересный фильм «Поселянка», получивший на фестивале премию за лучшую операторскую работу, представила мексиканская кинематография. Режиссер Эмилио Фернандес и оператор Габриэль Фигуэроа (присутствовавший на фестивале) художественно ярко показали тяжелую жизнь мексиканского крестьянина-бедняка, который был вынужден убить двух преследовавших его сельских богатеев. К сожалению, социально-политическая значимость этой темы снижена: в фильме нет художественного обобщения политической сущности классовой борьбы в деревне; убийство богачей выглядит, как индивидуальная месть бедняка-одиночки.

Все эти фильмы по достоинству были оценены также и многочисленными зрителями, присутствовавшими на просмотрах.

На V Международный кинофестиваль были также представлены фильмы капиталистических стран, свидетельствующие о глубоком упадке и разложении буржуазного киноискусства, о его полной бесперспективности.

Американская кинематография была представлена на фестивале «прогрессивным» фильмом «Наследница» (режиссер Уильям Уиллер). В этом фильме, сделанном по установившимся шаблонам буржуазного кино, показывается «трагедия» дочери крупного капиталиста, которая выясняет, что ее любимый хочет на ней жениться не по любви, а из-за ее богатого наследства. На этой почве и разыгрывается психологическая драма невесты, отказавшейся от любимого ею жениха... Этот фильм вызвал единодушное возмущение всех участников фестиваля.

Советская делегация на V Международном кинофестивале (слева направо): Л. Косматов, Н. Семенов, В. Савельев, Л. Скопина, М. Ладынина, Б. Андреев, М. Чиаурели.

Французская кинематография показала на фестивале фильм «Дьявольская красота» (режиссер Рене Клер). Известный французский режиссер, постановщик фильма «Под крышами Парижа», создал этот фильм по сюжету гетевского «Фауста». Однако величайшее произведение мировой литературы представлено в этом фильме в вульгарно искаженном виде. Большие идеи Гете, размышлявшего о судьбах человечества, Рене Клер попытался модернизировать и в мистифицированном виде преподнес зрителю как идею «вечной» борьбы добра и зла. Этот фильм получил единодушную резко отрицательную оценку всех участников фестиваля.

Очень слабый фильм «Уличные мальчишки» (режиссеры Ульф Гребер, Арне Скоунем) представила норвежская кинематография. В этом фильме дается мелкобуржуазная трактовка проблемы детской преступности и воспитания детей. Вместо глубокого и правдивого раскрытия подлинных социальных корней нищеты и детской преступности, порождаемых капиталистическим обществом, авторы фильма разводят сусальную психологическую драму (к тому же беспомощно сделанную режиссерски и актерски), доказывающую, что все дело в хорошей... полиции, которая может эту проблему детской преступности решить раз и навсегда!

Австрийская кинематография послала на фестиваль кинофильм «Процесс» (режиссер Г. Пабст). Этот фильм вызвал совершенно законные возражения венгерской делегации киноработников, протестующей против его открытого демонстрирования на фестивале. В картине рассказывается о том, как в 1882 году в венгерской деревне был организован судебный процесс по обвинению евреев в ритуальном убийстве венгерской девушки. Показывая жестокую расправу с евреями, фильм подчеркивает, что в погроме участвует венгерский народ, который будто бы весь поголовно питает ненависть к евреям вообще. Нашелся лишь один венгерский адвокат, выступивший в защиту евреев.

Венгерские товарищи справедливо доказывали, что никогда не было такого положения, чтобы венгерский народ выступал в своей массе против евреев. Погромы устраивали для разжигания национальной розни представители буржуазии и использовали для этой цели всякого рода деклассированные и преступные элементы. В картине Пабста события представлены так, что они являются клеветой на венгерский народ. Обращение режиссера к такому факту, а главное, показ его в извращенном виде очевидно потребовались в наше время для того, чтобы поссорить венгерский и австрийский народы.

Кинофильм «Процесс» был просмотрен делегатами фестиваля и подробно обсужден на закрытом заседании. Все делегаты единодушно поддержали венгерскую делегацию, признав фильм идейно порочным и вредным, не отвечающим прогрессивному девизу, под которым проходил V Международный фестиваль.

Просмотр таких фильмов наглядно показал, куда идет буржуазное искусство и как даже крупные и талантливые кинорежиссеры и сценаристы, находящиеся в плену буржуазной идеологии, заходят в своем творчестве в тупик и перестают быть художниками.

V Международный кинофестиваль еще больше сплотил силы прогрессивных киноработников всего мира на борьбу за мир, за нового человека, за более совершенное человечество. Подробно обсуждены и намечены предварительные мероприятия по созданию международной организации прогрессивных киноработников, создан подготовительный комитет.

Участники фестиваля, обсуждая дальнейшие задачи борьбы прогрессивных кинодеятелей за мир, на целом ряде конкретных примеров разоблачили империалистическую сущность буржуазного киноискусства и прежде всего американской кинематографии. Голливуд, этот центр пропаганды убийств, психопатологии и мракобесия, превращен в рассадник военного психоза, прославляющий средствами кинематографа агрессивную политику американского империализма.

Большие успехи прогрессивной кинематографии демократических стран, революционного Китая, великий пример самой передовой в мире кинематографии Советского Союза вдохновляют прогрессивных кинодеятелей всего мира на новую, еще более активную борьбу за мир, за демократию, за социализм.

Велика любовь народов демократических стран к советскому народу, народу-победителю, строящему коммунизм!

Огромна любовь народов демократических стран и прогрессивных людей всего мира к советскому киноискусству!

Когда после окончания V Международного кинофестиваля по всем крупным городам Чехословакии проходили рабочие кинофестивали, просмотры советских фильмов неизменно выливались в мощную демонстрацию нерушимой дружбы советского и чехословацкого народов, в демонстрацию глубокой любви и благодарности великому другу всего прогрессивного человечества товарищу Сталину.

Во всех городах просмотры проходили на открытом воздухе и каждый раз собирали аудиторию от 15 до 40 тысяч зрителей. Так, в городе Готвальдове после просмотра фильма «Падение Берлина» сорокатысячная масса людей, вдохновленная идеями выдающегося фильма, поднялась и в едином порыве долго не смолкающей овацией и возгласами «Сталин—Готвальд—мир» выражала свою любовь к великому Советскому Союзу.

Так было во всех городах Чехословакии, где проходили рабочие фестивали.

Большие успехи советского киноискусства на V Международном кинофестивале не должны ни на минуту успокаивать нас, работников советской кинематографии. Мы должны создавать еще больше новых, значительных произведений киноискусства, достойных нашего великого народа, нашей героической и прекрасной эпохи строительства коммунизма — великой Сталинской эпохи.

М. Чиаурели

ВЕРНОЕ ОРУЖИЕ В БОРЬБЕ ЗА СЧАСТЬЕ ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Нельзя переоценить значение победы, одержанной советским кино на V Международном фестивале в Карловых Варах.

Эта победа не только в том, что советским фильмам были присуждены три премии из пяти главных, но в основном в том, что молодая кинематография стран народной демократии, идущая нога в ногу с советским киноискусством, продемонстрировала ряд значительных и зрелых произведений.

Впервые на международном фестивале были представлены фильмы Китайской и Корейской республик.

Китайский фильм «Дочери Китая», волнующий своей искренностью, чистотой и правдивостью, по праву завоевал на фестивале одну из главных премий — «Премию борьбы за свободу». Китайская актриса Ши Лиен-синг, исполнительница главной роли в фильме «Чао», получила премию за лучшее актерское мастерство.

Корейскому документальному фильму «Песня дружбы», показ которого вылился в мощную демонстрацию единства с героически борющимся за свою свободу и независимость корейским народом, присуждена премия за лучший кинорепортаж.

Чехословацкой кинематографии, сумевшей преодолеть традиции буржуазного кино, которые еще так недавно царили в ней, присуждена «Премия борьбы за социальный прогресс» за фильм «Закаленные» режиссера М. Фрича.

Я не останавливаюсь здесь на ряде премий и дипломов, которыми были отмечены фильмы Болгарии, Румынии, Венгрии, Польши, Германской демократической республики.

Эти награды свидетельствуют о том, что прогрессивное киноискусство, которое развивается под влиянием советской кинематографии, переживает мощный подъем и что оно является верным оружием в борьбе с реакционным искусством капитализма за новое, более совершенное человечество, за новый, счастливый мир.

Залогом этого явилось совещание прогрессивных кинодеятелей и работников кинопечати, которое проводилось параллельно фестивалю. Все доклады и речи на этом совещании говорили о политической зрелости выступавших, о понимании ими всей глубины лежащей на киноработниках ответственности перед своими народами, об ясном осознании всех недостатков, которые надо преодолеть, чтобы прогрессивное киноискусство стало достойным величия нашей эпохи — эпохи грандиозного строительства коммунизма в Советском Союзе, побед социализма в странах народной демократии и страстной, могучей борьбы за свободу народов капиталистических стран, за мирную, счастливую жизнь всего человечества.

Вот как характеризовал задачи фестиваля председатель государственного совета по делам киноискусства Чехословакии И. Гендрих:

«...в Карловых Варах и в десяти фестивалях трудящихся, в отличие от киноярмарок капиталистических стран, присутствуют и будут присутствовать трудящиеся. Они будут судить о произведениях киноискусства. Эти люди, ежедневно своим трудом ведущие борьбу за мир, нас спросят, как мы выполняем свои задачи, насколько наши фильмы помогают в этой борьбе, приносят ли они с собой поощрение и радость, борются ли за прогресс и человеческое счастье. Это есть основная черта нашего фестиваля».

И прогрессивные кинематографисты всех стран страстно хотят выполнить это требование народа.

Один за другим выступавшие четко определяли первоочередные задачи, стоящие перед ними, и самокритично указывали слабые стороны кинематографии своих стран.

«Наша кинематография должна преодолеть объективизм, наследие прежних времен. Мы должны научиться настоящей критике и самокритике», — заявляет И. Гендрих.

«Нашим фильмам часто недостает основной мысли, что социализм нельзя построить без классовой борьбы», — говорит румынский представитель Николай Беллю.

Ержи Теплиц, директор Высшего института кинематографии Польши, указывает:

«Польским фильмам еще недостает остроты классовой точки зрения, в них есть еще остатки буржуазных традиций, короче говоря, они еще далеки от социалистического реализма. Однако в них уже виден решительный отход от бессодержательности довоенного кинопроизводства».

«Главным нашим недостатком является отсутствие смелости в постановке задач», — говорит чешский журналист Галушка.

«Мы сознаем, что борьба за мир и объявление вне закона атомной бомбы являются нашей первейшей обязанностью», — заявляет американский писатель Самуэль Силлен.

И все до одного отмечают огромное значение советского фильма в борьбе за мир, в борьбе за лучшую жизнь.

Мы, работники советской кинематографии, еще до конца не осознаем, что такое советский фильм за рубежами нашей великой Родины и в особенности в капиталистических странах. А осознать это необходимо каждому, большому или малому, работнику нашего искусства.

«Произведения, вдохновленные подлинной человечностью, становятся все более и более редким явлением, — с горечью говорил о своей стране член датской делегации Вернер Тьерри. — При таких обстоятельствах фильмы, приходящие из Советского Союза и из стран народной демократии, имеют для нас исключительное значение».

«Советский фильм является для нас как бы кличем, вселяющим в нас веру в свои силы и придающим нам отвагу», — говорил Гаек.

Но главное даже не в этих признаниях, которые мы во множестве слышали на фестивале от прогрессивных киноработников. Главное в живых впечатлениях, которые произвели на нас просмотры советских фильмов на фестивалях трудящихся. Когда непосредственно видишь, с каким неослабевающим вниманием смотрится десятками и сотнями тысяч трудящихся каждый кадр наших фильмов, с какой жадностью воспринимается каждое слово, идущее с экрана, то каждым нервом ощущаешь, какая огромная ответственность лежит на советских киномастерах! Гордостью и радостью наполняется сердце оттого, что живешь в великую эпоху и являешься гражданином великой страны, что тебе доверена честь нести правду о любимой Родине во все страны мира. Как должен быть строг к себе советский художник в своих произведениях, как он должен быть правдив и честен!

Когда кончился просмотр фильма «Кубанские казаки», прошедший с огромным успехом, присутствовавшие говорили о том, что теперь они знают, как надо организовывать колхозные ярмарки, как надо воспитывать молодежь в колхозе. Это высшая похвала для художника, создавшего этот фильм!

Все, что несет в себе советский фильм, за рубежом воспринимается как конкретная программа к действию в повседневной жизни.

Каждый честный простой человек за рубежом хочет жить так, как живут герои наших фильмов. Он учится у них строительству новой жизни, учится работать на производстве, в колхозе, учится человечности, принципиальности, любви к своей родине и умению ее защищать, учится героизму, мужеству, отваге. Он хочет быть таким, какими являются лучшие советские люди.

Каждый просмотр наших картин был триумфом советской культуры, и народ стоя славил Советский Союз и великого вождя всех трудящихся — Сталина.

Б. Андреев

ЕДИНЫЙ ФРОНТ ПРОГРЕССИВНОГО КИНОИСКУССТВА

Двухмоторный советский самолет, приземлившись, подрулил к центральному подъезду пражского аэропорта. Мы увидели оживленную группу людей, которая быстро двигалась нам навстречу, приветствуя взмахами шляп, букетов цветов и радушием улыбок. Нас встретила делегация во главе с министром информации и культуры Чехословакии г-ном Копецким.

Утром следующего дня мы выехали в Карловы Вары — место, где должен происходить V Международный кинофестиваль. Карловы Вары — всемирно известный город-курорт Чехословакии. Тысячи людей со всех концов земли съезжаются сюда к целебным источникам. Город раскинулся на живописных холмах, покрытых зеленью. Центр его расположен в низине, по берегам небольшой быстрой речки, воды которой закованы в камень и железобетон. Множество мостов и легких мостиков соединяют ее берега.

В центре курорта стоит легкое сооружение. Середина его увенчана куполом; под куполом устроен бассейн, откуда бьет гигантский фонтан горячей воды — источник надежд тысяч больных, жаждущих выздоровления.

Бассейн всегда окружен плотным кольцом людей, пораженных величием благ могучей и щедрой природы. Спокойно движется нестройная толпа курортников. Большинство держат особые плоские кружечки с соском, из которых размеренными глотками потягивают целебную воду.

Но тишина и покой, легкая размеренность течения жизни, присущая городку-курорту, явно нарушена настроением предпраздничного ожидания. Колоннада украшена цветными плакатами, рекламами фильмов, фотовыставками. По улицам идут стройные колонны Союза молодежи. Юные и веселые, они шутят, смеются, дружно и весело поют. То там, то здесь раздается русская песня: она — желанный гость веселого праздника. Всюду слышится разноголосая речь. Многочисленные гости из 25 стран съехались сегодня в Карловы Вары. Всюду встречаются плакаты: «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!» Под этим лозунгом будет проходить кинофестиваль. Этим требованием будет определяться качество представленных на конкурс картин.

Утром в кинозале отеля «Пупп» был торжественно открыт V Международный кинофестиваль. На торжестве присутствовали представители местного самоуправления и общественных организаций, выдающиеся ударники Карловарской области, представители посольств Советского Союза и демократических стран, делегации киноработников всех государств, принимающих участие на фестивале.

Фестиваль открылся гимнами Чехословакии и Советского Союза. С особым восторгом приветствовали все присутствующие советских делегатов. Гром аплодисментов перешел в ритмические хлопки. Все встали и единым дыханием повторяли: «Да здравствует Сталин!..» Так же тепло были встречены представители молодого киноискусства Китая и Кореи, впервые предстающих перед мировой общественностью на кинофестивале.

Вступительную речь произнес В. Копецкий. Его речь прерывалась овациями в честь Президента Республики Готвальда и Генералиссимуса Сталина. В. Копецкий дал блестящую оценку советским фильмам как высоким образцам искусства, борющегося за мир,— искусства, которое воодушевлено и руководимо гением Сталина. Советское кинотворчество, говорил В. Копецкий, дает все новые и новые доказательства того, какое великое киноискусство способен создать социалистический реализм и как активно это искусство служит благородным идеям мира, воспитанию нового человека, созданию более совершенного человечества. Свою горячую речь министр закончил пожеланием успехов фестивалю, призывая работников кинематографии на службу борьбы за всеобщий мир, за развитие прогрессивной кинематографии, ведомой славным советским киноискусством.

После официальной части перешли к деловой программе кинофестиваля.

Почетное право открыть фестиваль было предоставлено фильму «Падение Берлина».

...Размеренная жизнь городка-курорта окончательно нарушена. Горячий источник всеми покинут. Огромная толпа народа осаждает кинозал отеля, стараясь пробиться к новому источнику — источнику великого советского киноискусства, зрелого мастерства социалистического реализма. Перед демонстрацией фильма выступил глава советской делегации заместитель министра кинематографии СССР Н. Семенов. Он говорил об огромном значении кинофестивалей, способствующих единению прогрессивных киноработников, упрочению дружбы советского народа с народами демократических стран, укреплению международного фронта мира.

Тепло встреченный зрителями, М. Чиаурели подчеркнул особенности V фестиваля, проходящего в напряженный период ожесточенной борьбы свободолюбивых народов Азии за самоопределение и независимость, борьбы за мир и счастье всего человечества.

Демонстрация двух серий фильма «Падение Берлина» неоднократно прерывалась бурными аплодисментами. Энтузиазм присутствующих достиг предела, когда на экране шла заключительная сцена фильма, в которой великий Сталин призывает бороться за всеобщий мир, за счастье простых людей всех стран и народов: «Будем беречь мир во имя будущего! Мира и счастья всем вам, друзья мои!» До слез растроганный зрительный зал разразился долгими восторженными овациями по адресу Советского Союза, его вождя и руководителя товарища Сталина.

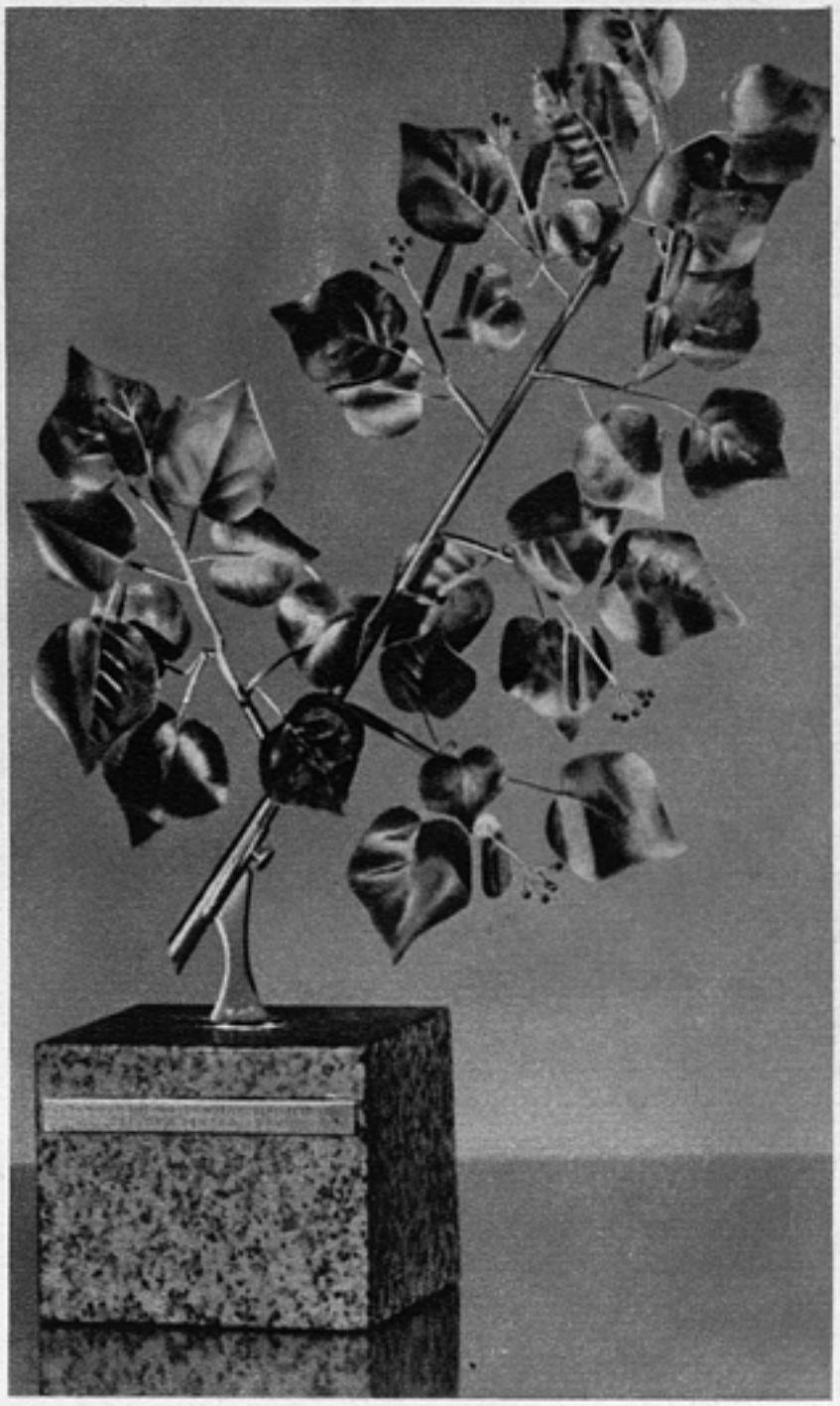
Помимо просмотра кинокартин, на фестивале проводились регулярные совещания прогрессивных кинематографистов и работников кинопечати, где обсуждались задачи кинематографии в борьбе за мир и давались оценки действенности участия в этой борьбе отдельных произведений киноискусства. При обсуждении фильма «Падение Берлина» один из выступающих назвал это произведение «Илиадой социализма», величественным художественным документом Сталинской эпохи в истории человечества. Фильм был признан монументальным произведением, поэтически прославляющим непобедимый лагерь мира под водительством Советского Союза и великого Сталина.

Прекрасный фильм «Заговор обреченных», представленный на кинофестивале, срывает маску с империалистических поджигателей войны, душителей счастья освобожденных народов. Фильм призывает к бдительности, учит бороться против американских империалистов и их реакционных приспешников.

Подлинную радость праздника труда принес глубоко народный, волнующий фильм «Кубанские казаки». Он рассказал о счастливой жизни тружеников колхозных полей, о радостных перспективах, открытых перед простыми советскими людьми.

Все выступавшие на совещаниях фестиваля отмечали огромное значение советской кинематографии, которая является как бы арсеналом боевого опыта, творческих и организационных методов нового прогрессивного кинофильма. Советский фильм учит, как бороться за всеобщий мир, как укреплять силы его сторонников

Китайская делегация на V Международном кинофестивале



ГЛАВНЫЕ ПРЕМИИ V МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ, ПРИСУЖДЕННЫЕ ВЫДАЮЩИМСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА:

„Хрустальный глобус" (слева), первая премия фестиваля — фильму „Падение Берлина"

„Премия мира" (вверху, справа) — фильму „Заговор обреченных"

„Премия труда" (внизу, справа) — фильму „Кубанские казаки"

V МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ОТКРЫЛСЯ ДЕМОНСТРАЦИЕЙ ФИЛЬМА „ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА". ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ПРОСМОТРОМ ПРОИЗНЕС ПОСТАНОВЩИК ФИЛЬМА М. ЧИАУРЕЛИ.

На фото (слева направо): М. Чиаурели, генеральный директор Чехословацкого Государственного фильма С. Махачек, Я. Верих, Л. Косматов, В. Савельев, Б. Андреев

и разоблачать поджигателей войны. Под влиянием высокоидейного советского киноискусства растет и крепнет кинематография стран народной демократии, освобождаясь от шелухи реакционного влияния.

Это особенно наглядно видно на примере чехословацкой кинематографии, которая до исторического указания ЦК Коммунистической партии Чехословакии несла на себе бремя прошлого периода своего развития, страдала равнодушием к острым темам современности и склонностью к безидейности.

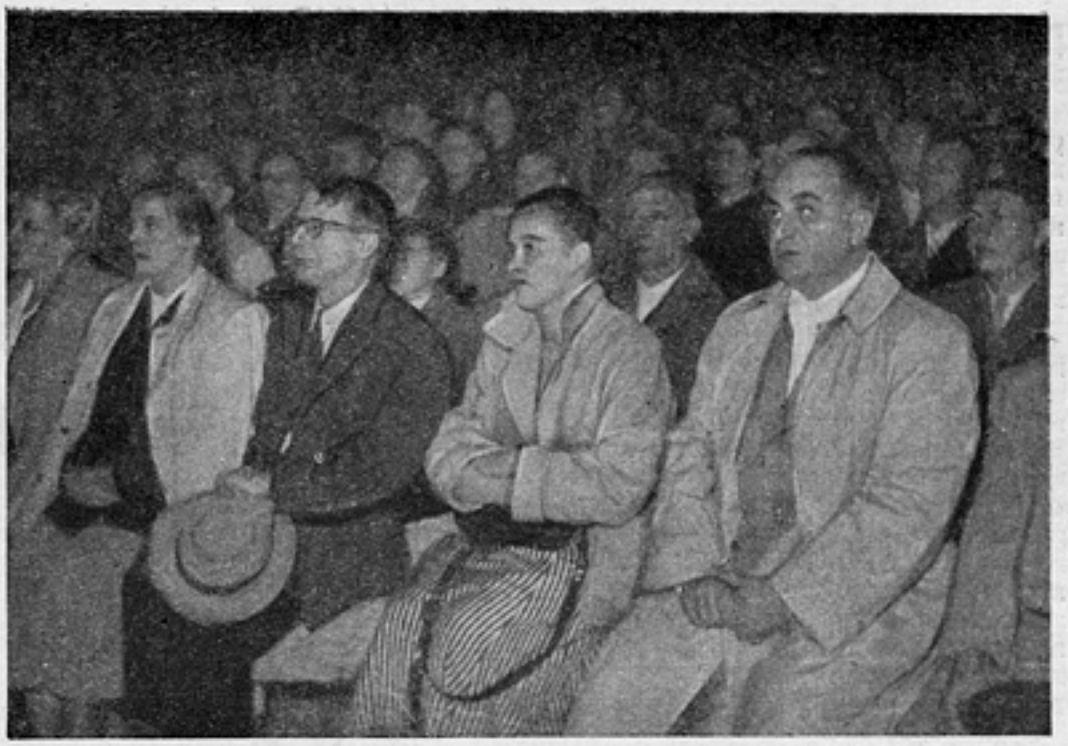
Сейчас, преодолевая дурное наследие прежних времен, широко развернув критику и самокритику, чехословацкая кинематография встала на путь служения своему народу в его борьбе за построение социализма.

Страны народной демократии принесли на фестиваль свежие и талантливые произведения — радостные признаки роста молодого киноискусства, поднятого и взращенного новыми социальными отношениями. Китайская кинематография в картинах «Дочери Китая», «Огни города сияют вновь» («Искра») отразила беспредельную любовь китайского народа к своей Родине, ее свободе и независимости, огромную потенциальную силу этого народа, проявленную в его жестокой борьбе с поработителями — японскими и американскими империалистами, в созидании общенародных благ освобожденного Китая.

Борьбе за революционную идеологию, за верность принципам социалистического реализма отдают сейчас свои творческие силы киноработники демократических стран.

Прогрессивное киноискусство, во главе с передовым искусством Советского Союза, твердо и уверенно шагает вперед. У него ясная цель, прямая честная дорога к мирному содружеству людей, к радости свободного созидательного труда, к счастью всего человечества.

Прибывшие из буржуазных стран прогрессивные киноделегаты рассказали на фестивале о необычайной трудности осуществления ими своих прогрессивных стремлений в кинотворчестве, о почти полной невозможности проката фильмов, обладающих хотя бы малой долей прогрессивных идей, об общей удушающей атмосфере, в которой прозябает, вырождаясь, буржуазное кино. Эту атмосферу реакции и упадка, гнилости, аморальности и военной истерии создал американский империализм. Он насильственно подавляет всякое подлинное искусство, он объявил поход против всех прогрессивных элементов, он заточил в тюрьму десять деятелей Голливуда за то, что они отказались склонить свою голову перед хозяевами с Уолл-стрита, то есть отказались работать над фильмами, которые унижают человека.



Члены советской делегации — М. Ладынина, Л. Скопина, И. Пырьев и М. Калатозов — на просмотре среди рабочих города Брно

Американская тайная полиция и комиссия по расследованию антиамериканской деятельности — вот кто стал теперь самым могущественным «кинокритиком» в Америке!

Киноработники и журналисты, гости и делегаты фестиваля написали протест, в котором потребовали освобождения прогрессивных деятелей кино, заключенных в тюрьму, протест против грубого посягательства правящих кругов США на дело мира и демократии. Участники фестиваля единодушно высказали справедливое возмущение методами американских пиратов в маршаллизованных странах, имеющими целью насильственно подавить национальное кино и всучить свою гнусную американскую киностряпню. Основная цель американских фильмов последнего времени — учить людей ненависти и создавать убеждение, что человеческая жизнь не имеет никакой цены. Напрасно было бы искать среди продукции Голливуда произведения, служащие делу мира. Гнусная клевета и пропаганда войны против Советского Союза и стран народной демократии, нашли в Голливуде постоянное пристанище. Борьба против зловредного, разлагающего влияния американского реакционного фильма — это борьба против разжигания новой войны, борьба за мир! И интересы этой борьбы, интересы единого международного фронта сторонников мира требуют установления постоянной связи между прогрессивными киноработниками во всем мире.

В итоге плодотворной работы V Международного фестиваля определилось единство идей прогрессивного киноискусства, его готовность служить великим целям человечества.

Всемирное равнение на советский фильм, единодушное признание правильности его путей и его руководящей роли в развитии мирового прогрессивного киноискусства вдохновляют нас, работников советского кино, на создание более совершенных кинопроизведений, достойных страны передовой человеческой мысли, достойных великой Сталинской эпохи.

Огромное впечатление произвели на меня рабочие кинофестивали, организованные в городах и промышленных центрах Чехословакии. Мой четвертый приезд в эту страну оказался самым волнительным и глубоко впечатляющим. Объезжая промышленные центры, я увидел, как выросла и окрепла свободная демократическая страна, как новое социалистическое начало твердо и уверенно входит в быт.

Нас встречали стахановцы труда, мы радовались первым колхозным полям. В крупном центре металлургии, в городе Моравская Острава нам с радостью и любовью рассказывали рабочие о приезде делегации Сталинграда, которая привезла им Красное Знамя из города-героя. Сейчас это Знамя служит символом героического труда и передается передовикам социалистического соревнования. На открытии кинофестиваля многие народные предприятия рапортовали об успехах выполнения плана первой пятилетки. Рабочие места огромного обувного комбината «Свет» в городе Готвальдове отмечены флажками ударников, перевыполняющих производственный план. Заметно снизились цены на продукты питания и

предметы первой необходимости, неуклонно повышается благосостояние трудящихся.

Я видел счастье народа. Оно выражалось в улыбках, в бурной радости дружеских встреч, в песнях и веселом смехе, в многотысячных единодушных пожеланиях долгой жизни великому Сталину.

Рабочие кинофестивали сплошь и рядом устраивались на открытых площадках, зимних и летних стадионах. Смотреть советские фильмы приходили десятки тысяч. В Готвальдове мне пришлось случайно услышать своеобразное «пожелание» местной администрации стадиона: «было бы не плохо, если б к вечеру пошел дождь, тогда, может быть, не разломают стадиона...» Были сеансы и под дождем. Но ни один человек из многотысячного зрительного «зала» под открытым небом не покинул просмотра советского фильма.

Бури радости и восторга вызывали наши картины. Я наглядно убеждался в огромном значении советского фильма, еще более отчетливо видел его волнующую жизненную правду, доходчивые формы глубоко реалистического мастерства, противопоставленные скуке, косному однообразию и тупой безидейности виденных мною буржуазных картин. Каждый показ нашего фильма выливался в мощную демонстрацию искренней любви и преданности чехословацких тружеников великому Советскому Союзу, Коммунистической партии и ее вождю, верности делу мира во всем мире, готовности к содружеству с любым народом, желающим мирно строить свою жизнь.

Криками приветствий, долго не смолкающим шумом аплодисментов встречались члены советской делегации. Когда мы проходили через публику, каждый стремился любовно дотронуться до нас, пожилые женщины в слезах радости обнимали и целовали. Огромный дядя, проталкиваясь через толпу, с радушной улыбкой прикреплял к борту моего пиджака значок своего города.

Мы понимали, что за нашими плечами стояла целая серия созданных нами и любимых народом картин и образов простых советских людей. Мы понимали, что в нашем лице приветствовался простой народ нашей Родины, которому я с радостью передаю выраженные нам восторги. С подлинной гордостью советского патриота я выполняю это дорогое поручение — выразить искреннюю любовь, братскую преданность простых людей Чехословакии, их горячую благодарность за освобождение от фашистского ига, за незабываемую дружескую помощь в тяжелую минуту их жизни. Я передаю пожелание счастья и успеха в общем деле борьбы за мир, пожелание долгих лет жизни нашему родному Сталину!

Л. Косматов

НАША РОДИНА— ЗНАМЕНОСЕЦ МИРА ВО ВСЕМ МИРЕ

В любом городе Чехословакии, куда бы ни приехала наша делегация, мы всюду видели бурный подъем, чувствовали радость созидания новой жизни. Строительство новых современных заводов, восстановление разрушенных войной предприятий — всем этим полон живой, энергичный народ этой маленькой страны, который вместе с лучшими представителями человечества включился в борьбу за мир!

Были мы в сельскохозяйственных районах — и там также начинает бурлить новая жизнь, идет большая созидательная работа. Недалеко от Брно, в разрушенной бомбардировкой деревне организован один из первых сельскохозяйственных кооперативов. Его председатель, больной старик, когда ему сообщили, что в деревню приезжает советская делегация, вырвался из больницы для того, чтобы лично рассказать нам о достижениях коллективного труда, об успехах в строительстве новой жизни.

Все это мы видели в новой Чехословакии, где жизнь и творчество народа, хозяина своей страны, тесно связаны с мыслями и чаяниями передового человечества, где уверенно звучат слова: «Мир победит войну».

Вернувшись на Родину и находясь еще под свежим впечатлением от всего виденного и слышанного на Международном кинофестивале, я с особым волнением прочитал в «Правде» заметку под названием «Преследование сторонников мира в Мексике». Невольно вспомнилась встреча на фестивале со знаменитым мексиканским кинооператором Габриэлем Фигуэроа, получившим премию за фильм «Поселянка». Фигуэроа рассказал нам о тех трудностях, которые ему пришлось преодолеть, прежде чем удалось пробраться в Чехословакию. Ему чинили препятствия и мексиканские власти и американцы. Полицейский чиновник в Америке, узнав, что Фигуэроа едет на демократический кинофестиваль, перечеркнул у него в паспорте визу для выезда. Фигуэроа вынужден был вернуться в Мексику и начать все хлопоты о выезде снова. Этот жизнерадостный человек, полный сил и веры в светлое будущее своего народа и всего человечества, является членом Мексиканского комитета защиты мира. И когда я прочитал в «Правде» о том, что полиция учинила расправу над группой сторонников мира, собиравших подписи под Стокгольмским Воззванием и что среди арестованных — секретарь комитета защиты мира, художники и другие известные мексиканские общественные и культурные деятели, я подумал о том, что же ждет моего мексиканского товарища по профессии оператора Фигуэроа, когда он вернется на родину...

Трудности, сопряженные нередко с серьезным риском, испытывали и многие другие прогрессивные кинодеятели, которые прорвались на фестиваль через полицейские кордоны империалистических стран.

Так, один американский журналист говорил нам о том, что его, вероятно, ожидает та же участь, которая постигла его товарищей, прогрессивных деятелей Голливуда, посаженных в тюрьму за смелое и честное поведение, за пропаганду передовых, прогрессивных идей.

На всю жизнь врезались в мою память индусы, муж и жена, которые не побоялись без официального оформления покинуть свою страну, чтобы приехать на фестиваль и встретиться с представителями прогрессивных, демократических стран, с нами, с советскими людьми. Индусы говорили нам о том, что теперь совершенно не уверены, смогут ли они вообще вернуться после фестиваля на

свою родину — там ждет их суровая расплата за «тяжкое преступление». Об этом они хорошо знали и раньше, когда еще не выезжали из Индии, но желание увидеться с представителями передовых стран было непреодолимо — они пошли на риск, какая бы за это ни была расплата! Как сейчас передо мной образ замечательной индусской женщины, которая со слезами на глазах прощалась с нами и с бесконечной любовью и преданностью говорила нежные, ласковые слова о самом близком ей человеке — о Сталине!

В живописных Карловых Варах, бывшем буржуазном курорте, сейчас отдыхают, восстанавливают свое здоровье рабочие-ударники, лучшие люди новой Чехословакии и других демократических стран. Международный кинофестиваль внес новую струю в жизнь этого тихого курортного городка.

Всюду, — на просмотрах фильмов, заседаниях прогрессивных кинодеятелей, в кафе и просто на улицах — слышалась многонациональная речь. И никто не удивлялся тому, что представители 25 стран, встретившись впервые, с полслова понимали друг друга: ведь собравшиеся здесь люди доброй воли полны общими идеями, единым стремлением к миру, к прогрессу человечества, глубоко взволнованы великим примером новой жизни в Советском Союзе и в странах народной демократии.

С каждым днем растут и крепнут силы, которые борются за мир, за лучшего человека, за более совершенное человечество! Вокруг этого девиза и объединились участники V Международного фестиваля в Карловых Варах...

На нашу делегацию наиболее сильное, неизгладимое впечатление произвели фестивали трудящихся, организованные в 14 крупнейших промышленных и сельскохозяйственных центрах Чехословакии.

Эти фестивали проходили в массовых кинотеатрах на открытом воздухе, построенных по образцу нашего Зеленого театра в Центральном парке культуры и отдыха. Открытие таких кинотеатров нередко было приурочено к проведению рабочего фестиваля в данном городе. Вместимость «природных кино» (как их называют чехи) 10, 15, 20 тысяч, а в городе Готвальдове «зрительный зал» вмещал 40 тысяч человек.

На просмотре фильма «Падение Берлина», кроме этих 40 тысяч зрителей, собралось не менее 6 тысяч, которые не смогли попасть на места, а потому расположились в своеобразном естественном амфитеатре, прямо на траве.

Члены советской делегации — Л. Скопина, М. Ладынина, М. Чиаурели, Л. Косматов — в гостях у чехословацких пионеров

Появление советской делегации перед просмотрами во всех городах вызывало бурную овацию, выливающуюся в демонстрацию горячей дружбы и братской любви к советским людям. Долго не смолкали восторженные возгласы в честь товарища Сталина, в честь Советского Союза. Повсюду гремели возгласы: «Сталин—мир», «Сталин—Готвальд—мир», смысл которых понятен всем честным простым людям.

Всегда до глубины души взволнованные теплой встречей, мы понимали, конечно, что все эти горячие овации относятся не лично к нам, советским киноработникам, а к многомиллионному советскому народу, который идет в авангарде борцов за мир во всем мире. И когда мы прощались с рабочими, с партийными и профсоюзными руководителями и при этом благодарили их за такой душевный прием, мы неизменно слышали в ответ слова глубокой благодарности Советскому Союзу, советским воинам, освободившим Чехословакию и весь мир от фашизма.

Чехословацкий народ свято чтит память советских воинов, павших в боях за освобождение его страны. Памятники на могилах наших воинов, павших смертью храбрых, оберегаются с истинно братской любовью. И когда в Готвальдове, Кошице, Брно, Остраве и других городах советская делегация возлагала венки на могилах дорогих нам безвестных героев, огромное душевное волнение испытывали присутствовавшие при этом местные жители.

В Остраве нам рассказали о знаменательном случае: мать советского воина, павшего на Остравской земле, прислала руководителям города письмо с просьбой похоронить ее сына среди лип. Молодежь города, узнав об этом, пришла на могилу советских воинов и в центре посадила молодую липу в честь матери павшего героя, а вокруг могилы и памятника рассадила парк из лип, заявив, что в этом парке будут отдыхать дети новой Чехословакии.

На каждом шагу мы сталкивались с трогательными проявлениями симпатий чехословацкого народа к советским людям. В один из вечеров, когда мы слушали замечательные моравские песни и музыку, к Борису Андрееву подошел один из певцов и сообщил, что члены молодежной ударной бригады, строящей новую железнодорожную магистраль, решили назвать свою бригаду именем Бориса Андреева и убедительно просят на это его согласия.

Занятый мирным, созидательным трудом, ведущим к радостной и счастливой жизни, весь народ Чехословакии полон мыслями о Советском Союзе — знаменосце мира во всем мире.

Л. Погожева

МИССИЯ, ПЕРЕСТАВШАЯ БЫТЬ СЕКРЕТНОЙ

То главное, о чем рассказано в фильме, не является вымыслом. История беспримерного предательства дипломатов англо-американского империализма, сговаривавшихся во время войны за спиной своего союзника с гитлеровским командованием, является фактической историей, известной сегодня всему миру.

Нечего и говорить, насколько своевременно сейчас обращение к этим фактам из недалекого прошлого: нынешняя политика американского империализма является продолжением его предвоенной и «тайной» военной политики.

«Вчерашние агрессоры — капиталистические магнаты Германии и Японии—вновь подготовляются Соединенными Штатами Америки к новой роли — стать орудием империалистической политики США в Европе и Азии». Так говорилось в декларации Информационного совещания представителей некоторых компартий в Польше еще в конце сентября 1947 года.

Подлые проявления агрессивной политики США мы видим сегодня в преступлении США в Корее, видим в деятельности англо-американского блока в Западной Германии, где поджигатели войны активно возрождают к жизни немецкий империализм при помощи ими же организованного ублюдочного боннского «правительства».

Не случайно, что к истории предательств и преступлений американских империалистов обращается сегодня не только самое передовое в мире советское киноискусство, но и киноискусство, например, демократической

Германии. Так, недавно выпущенная в Германии картина «Совет богов», поставленная режиссером Куртом Метцигом по сценарию Фридриха Вольфа и Филиппа Гехта, на основе документальных данных рассказывает о преступной деятельности монополистического концерна «ИГ Фарбениндустри», об общности интересов и взаимной поддержке немецких и американских империалистов, действовавших сообща до войны, во время войны и в послевоенное время. Правдиво рассказывая об этом, фильм «Совет богов» делает важный вклад во всенародную борьбу за мир, которой сегодня служит все прогрессивное искусство. «Так было, — говорят создатели этого фильма, — но так не будет, если миллионы людей доброй воли единым фронтом восстанут против поджигателей войны!»

☆

Главной идеей нового фильма Михаила Ромма «Секретная миссия» (поставленного по сценарию К. Исаева и М. Маклярского) также является идея борьбы за мир против империалистических заговорщиков. Страстно, с подлинно большевистской прямотой агитирует этот фильм за мир во всем мире, разоблачая поджигателей новой войны, показывая отвратительный облик хозяев с Уолл-стрита.

В основе сюжета фильма—история выполнения некими «португальскими джентльменами» трех задач их «совершенно секретной миссии», с которой они прибыли в Берлин во время войны.

Скупыми и точными красками, в манере документального очерка, решает режиссер экспозицию фильма. Здесь нет никакого вымысла, говорят факты.

Картины ожесточенных боев на Восточном фронте, где героическая Советская Армия, преодолевая сопротивление, брала рубеж за рубежом, противопоставлены кадрам арденнских боев, где англо-американские войска позорно отступали, вернее — бежали, как зайцы, под напором немногочисленных немецких дивизий.

Именно в эти дни начальник немецкой заграничной разведки Шелленберг встречал на берлинском аэродроме «португальских джентльменов»: американского сенатора и его спутника Гарви — разведчика из американского бюро стратегической информации.

Карты боевых действий, голос диктора, сообщающий о положении на фронтах, точная датировка происходящих событий, хроника боев — все это умело сочетается в фильме с той частью сюжета, которая является вымышленной, но совершенно правдивой, так как в ней обобщаются многие действительно происходившие факты и события.

Поставив перед собой творческую цель — придать всему происходящему строгий характер документа, авторы фильма включают в его сюжет не только исторические события, но и подлинные высказывания американских и немецких заправил, сохраняют настоящие фамилии ряда действующих лиц, добиваясь их портретного сходства с оригиналами, воссоздают почти в точности действительную обстановку событий и в эту атмосферу доподлинности погружают события, являющиеся художественным вымыслом, но органически сочетающиеся с событиями подлинного исторического характера.

Первая часть секретной миссии американцев состояла в требовании тайной капитуляции немецких войск на Западном фронте в целях концентрации гитлеровских дивизий на Восточном фронте против советских войск. Это требование являлось подлой и наглой изменой союзническому долгу. И гитлеровцы охотно осуществили эту капитуляцию на Западе, отлично разыграв позорную комедию своего «разгрома» небоеспособными англо-американскими войсками. Авторам фильма не надо было прибегать к карикатуре и шаржу: реальные события этой «комедии», отвратительной по существу, объективно были действительно нелепыми и смешными. В ряде коротких, но выразительных эпизодов мы видим это отвратительное и одновременно смешное «победное шествие» англо-американских войск на Западе в результате трусливого и угодливого стремления фашистских генералов поскорее сложить оружие перед американцами.

Образы американцев — сенатора и Гарви, образы их заокеанских хозяев, как и образ Черчилля,—смелая и интересная актерская и режиссерская работа. Сенатор — «деловой человек», как он сам себя называет, торгаш и ханжа, хам и лакей, ограниченный и жестокий представитель американского хищнического империализма. Актер Н. Комиссаров расскрывает в нем и некие своеобразные, индивидуальные черты характера. Они в известной старомодности внешнего облика и поведения. Впрочем, эта старомодность отлично уживается с самоновейшим американским хамством, как уживаются в чемодане сенатора библия и виски, старомодный плед и новомодные подтяжки.

Сенатор не кладет ноги на стол. Не курит толстых сигар. Не носит костюма, состоящего из кожи, застежек «молния» и множества карманов. Он не кричит через каждое слово: «О-кей». На первый взгляд это особенный, не стандартный американец. Но вглядываешься и узнаешь в нем характернейшие черты трумэновской породы, чуть устарелой во внешнем облике и очень современной в своем внутреннем хищническом хамстве.

Рядом с сенатором—Гарви. Это политический авантюрист, человек без совести, шпион по призванию, типичный представитель американской разведки. Актер С. Вечеслов играет роль этого проходимца очень тонко и умно. Вкрадчивый, никогда не повышающий голоса, он в чем-то внешне полная противоположность грубияну-сенатору. Но цели у обоих этих гангстеров одни, ибо одни у них хозяева.

Вот они эти хозяева — держатели международных акций, — пославшие своих лакеев в Германию, наглые и жадные, с трясущимися руками стяжателей. Это им нужна война. Это они, в интересах сверхприбылей, разжигают сегодня новую бойню.

Старейшие киноактеры В. Гардин и Н. Рыбников в одном коротком эпизоде сумели передать самые характерные черты тех, кто претендует на роль хозяев мира.

☆

Вторая задача секретной миссии американцев в Германии заключалась в изъятии патентов немецкой промышленности и передачи их американским монополистам. Кульминацией в рассказе о выполнении этой части секретной миссии является сцена у Круппа. Эта сцена задумана авторами глубоко, остро, и решена режиссером с подлинно реалистическим мастерством.

Только что зритель видел на экране горящие развалины Берлина, пустынные и темные шоссе, редких, испуганных бомбежкой прохожих, и вот — перед его глазами роскошные апартаменты одного из некоронованных властителей фашистской Германии. Импозантный дворец, роскошная библиотека, угодливый камердинер... Война как бы не существует для Круппа: сюда не доносятся ни вой сирен, ни грохот разрывов.

Аппарат панорамирует по лицам собравшихся на тайное совещание хозяев Германии — круппов, шахтов, тиссенов, феглеров, флинов и других, для которых девизом являются слова: «Где начинаются деньги — кончается родина».

Выразительность показа этих персонажей позволяет запомнить всех присутствующих на совещании. Точно выбранные режиссером детали, например, четки с крестом в руках одного из присутствующих или старомодный галстук бантиком на шее у другого, не только создают внешний портрет, но говорят о характерах даже тех из присутствующих, которых сценаристы не наделили диалогом.

Смысл совещания магнатов фашистской Германии с посланцами магнатов Америки раскрыт в этой сцене исчерпывающе ярко: мы вместе с разведчицей Машей присутствуем на тайном сговоре врагов человечества,

врагов справедливости и мира, замышляющих новые страшные козни против демократии, и прежде всего — против народов СССР.

Выполнение третьей задачи секретной миссии возложено на разведчика из бюро стратегической информации — Гарви. Эта часть миссии состоит в покупке у Шелленберга налаженной в течение многих лет тайной шпионской фашистской организации для диверсионной и разведывательной «работы» США на Балканах.

Сцена в кабинете Шелленберга с огромной выразительностью раскрывает эти преступные замыслы американцев: наплывами сменяются кадры, и перед зрителем проходят омерзительные образы шпионов, диверсантов, убийц, поджигателей, будущих «героев» различных судебных процессов. Среди них и титулованные персоны, и просто бездомные бродяги, и служители церкви, и профессиональные убийцы, шулеры, проходимцы всех сортов, человеческий сброд, готовый убивать, уничтожать, жечь и разрушать по приказу своих хозяев. Точно, лаконично и умно решена эта сцена. Она дополняет собой зловещий и мрачный облик фашистского логова — Берлина, города, где на улицах не видно детей, где нет солнца и цветов, ибо на немецкой земле безраздельно господствовала коричневая чума, и где из глухих и мрачных подземных кабинетов управляли страной обезумевшие от жажды власти, отвратительные и циничные гитлеровцы.

Мы уже сказали выше, что авторы фильма с особой тщательностью и выразительностью выписали образы американцев. Но не менее интересна и галерея немцев. Главное место в ней занимает изображение фашистских главарей — Бормана, Гиммлера, Кальтенбруннера, Шелленберга, частично — Гитлера. В целом кучка этих людей напоминает пауков в банке. Это о них в своем историческом обращении к народу 9 мая 1945 года товарищ Сталин сказал, как о людях с «вольчей повадкой».

Показывая общие, присущие фашистской антинародной клике черты, авторы в то же время наделяют каждого из них и индивидуальными особенностями характеров. Так, Кальтенбруннера отличает звериная откровенная грубость; Бормана — прикрытая хитростью холодная жестокость; Гиммлера — напыщенность и садистическая злобность; Шелленберга — лакейство и откровенный цинизм. Актерам В. Белокурову, П. Березову, А. Пелевину, М. Перцовскому удалось создать запоминающиеся, реалистически яркие образы гитлеровцев, стремящихся для спасения собственной шкуры как можно выгоднее и быстрее продаться американцам.

Актер В. Савельев, исполняющий роль Гитлера, как и в фильме «Падение Берлина», создал острый и точный портрет фашистского маньяка. Правда, в общем актерском ансамбле игра В. Савельева выделяется некоторой утрированностью. Всегда добивающийся от актеров спокойной, реалистической манеры, режиссер М. Ромм не любит преувеличений и аффектации в актерской игре. И если игра В. Савельева в фильме «Секретная миссия» не совпадает с манерой остального актерского ансамбля, то это произошло, видимо, потому, что режиссеру захотелось сохранить образ Гитлера как некую общеизвестную «цитату» из фильма «Падение Берлина».

Вторая группа немцев, показанная в фильме, это, как мы уже говорили, промышленники во главе с Круппом. Третья группа — это немецкие коммунисты-подпольщики, подлинные патриоты Германии, бесстрашно борющиеся с гитлеровской чумой. В фильме их деятельность показана мельком, только в одном эпизоде. И этого, конечно, мало: из одного эпизода мы мало узнаем об антифашистах, героях подполья. Они воспринимаются зрителем не столько как реальные фигуры, сколько в виде знака того, что в Германии тех лет существовали не одни фашисты; знак, конечно, важный и очень нужный, но, к сожалению, не получивший художественно убедительного выражения.

☆

В чем же сущность всех трех задач секретной американской миссии? Для чего так поспешно снарядили ее воротилы Уолл-стрита?

Победоносное наступление Советской Армии срывало их планы. Они надеялись, что чудовищная гитлеровская военная машина сможет истощить, обескровить ненавистный им Советский Союз. Но ставка на Гитлера оказалась битой. Уже считанные дни оставались до краха фашистского режима, до полного разгрома германского империализма. А это не входило в расчеты американских монополистов.

Вот почему так беснуются сенатор и его хозяева: остановить продвижение русских!.. Но остановить невозможно — немцами война проиграна. Тогда надо готовить новую войну! Надо помочь побежденным как можно быстрее восстановить их военный потенциал! Надо парализовать террором, диверсиями и подкупами влияние Советского Союза на юго-востоке Европы!

Советский Союз — вот против кого направлено острие секретной миссии. Советский Союз — вот главная сила, которая срывает планы американских хищников. Советский Союз, возглавляющий лагерь всех свободолюбивых народов,— вот главное препятствие, стоящее перед поджигателями новой мировой войны. Об этом ярко и убедительно говорит фильм «Секретная миссия».

Помимо внутриэпизодной острой борьбы между американцами и немцами и борьбы гитлеровских главарей между собой, в фильме существует самый главный, центральный конфликт, который раскрывается как борьба объединенных сил реакции с объединенными силами демократии и мира.

Во главе сил мира стоит Советский Союз. На экране он представлен героической Советской Армией, генералами советской разведки и доблестными советскими разведчиками. К нему примыкают силы демократии внутри Германии и Америки. Эти силы показаны в сценах с немецкими подпольщиками и с пленным американским летчиком.

Силы мира во главе с СССР в жестоком столкновении с силами реакции — побеждают.

В финале мы видим ликующий народ в Москве, на Красной площади в День Победы, видим простых людей Англии и Америки на улицах Нью-Йорка, Лондона, празднующих окончание войны. Эти люди завоевали право на мирную, счастливую жизнь. Они полны решимости помешать поджигателям новой войны осуществить свои черные замыслы. Так завершается главный драматический конфликт, в основе которого лежат подлинные исторические факты.

☆

Как мы уже писали выше, подлинные события сочетаются в фильме с событиями, являющимися художественным обобщением, вымыслом.

В центре этих вымышленных событий образы советских разведчиков, решенные авторами в манере, сочетающей строгость документа с элементами «детектива», приключения.

Изображение героической деятельности советских разведчиков в фильме «Секретная миссия» — несомненно, шаг вперед в развитии советского приключенческого жанра. Здесь нет концентрации действия вокруг какого-либо одного, ярко выраженного подвига советской разведчицы Маши-Марты: героиня показана в роли наблюдателя, как бы в «будничной» работе, за выполнением своих ежедневных обязанностей — в отличие, скажем, от фильма «Подвиг разведчика», где герой был показан при выполнении только одного, очень рискованного задания.

Авторы фильма сумели и в «буднях» разведчицы Маши-Марты показать беспримерный, огромный героизм. Каждую минуту рискуя быть разоблаченной, Маша должна носить отвратительную маску гестаповки, сохранять полное спокойствие, уметь войти в доверие к фашистским заправилам. Ее героизм повседневен и именно поэтому требует предель-

ного напряжения всех сил, большого ума, находчивости.

С точки зрения неписанных законов «детективного» жанра, отсутствие исключительного и одного конкретного подвига героини-разведчицы говорит как бы о слабости сюжета: в нем-де нет завершенности, нет нагнетания опасности вокруг изображения судьбы героини, а значит и не может быть кульминации в ее единоличной борьбе с врагами.

В фильме «Секретная миссия» иные задачи. Здесь активность разведчицы не в открытой борьбе, а в наблюдении, в осторожности, в постоянном, поистине нечеловеческом, умении скрывать свое подлинное лицо среди своры циничных, подозрительных и опытных врагов. И разведчица Маша—это персонаж, созданный не по канонам, персонаж реалистический и правдивый. Созданный художественной фантазией авторов, он противостоит в фильме историческим действующим лицам — американским и немецким хищникам. Маша — это героический солдат большого фронта мира, находящийся в тылу врага на одном из тяжелейших и опаснейших участков фронта. В этом идеологическое и художественное значение этого интереснейшего образа.

Актрисе Е. Кузьминой досталась нелегкая роль. Ей нужно было сыграть «двойной» образ: гестаповки, которой безусловно доверяют немцы, и простой советской женщины, которую должны полюбить зрители. С этим трудным заданием актриса вполне справилась. В эпизодах, где она отпускает на свободу пленного американского летчика, где она предупреждает об опасности немецких коммунистов, где она разговаривает с другим советским разведчиком, Дементьевым, наконец, в последних эпизодах, где она погибает, спасаясь от погони, — мы видим хорошего советского человека, подлинную патриотку, честно и самоотверженно выполняющую свой долг.

Конечно, зритель хотел бы знать о Маше больше. Он хотел бы чаще видеть ее подлинное лицо — лицо хорошей советской женщины, так как зрителю тяжело долгое время находиться рядом с представителями мира зла, присутствовать при распрях, интригах и подлости, совершаемых гитлеровцами и американцами. Авторы фильма сузили рамки показа, и это в свою очередь не дало Е. Кузьминой того простора в раскрытии характера героини, который обогатил бы и этот образ и фильм в целом.

☆

Советскому искусству свойственно желание и умение показывать хорошее, доброе, человечное в нашей жизни. Именно поэтому наше искусство, решившее проблему положительного героя, есть самое человечное, самое оптимистическое искусство.

Кадр из фильма «Секретная миссия»

Наследуя лучшие традиции русской классической литературы, оно отрицает воспевание «цветов зла»; ему чуждо и стремление натуралистически, в подробностях показывать мерзости старого мира. Понятие эстетики неразрывно связано у нас с понятием этики. Это не значит, конечно, что наше искусство носит безмятежный, идиллический, сентиментальный характер, что оно проповедует наивную, толстовскую веру в личную добродетель, как панацею ото всех социальных бед.

Во имя торжества великой идеи коммунизма, во имя счастья человечества наше искусство, вооруженное самой передовой философией марксизма-ленинизма, бесстрашно вступает в бой с мировым капиталистическим злом, с мерзостями старого, буржуазного мира.

Устами великого человеколюбца Горького наше искусство провозгласило:

«Если враг не сдается,— его уничтожают».

Уничтожению врага, победе человечности и мира служат лучшие фильмы советских художников: «Падение Берлина», «Заговор обреченных», «Юность мира» и др. К числу этих лучших боевых кинопроизведений, разоблачающих новых поджигателей войны, принадлежит и фильм «Секретная миссия».

На творческом пути режиссера М. Ромма это не первое произведение остро публицистического характера, сочетающее актуальность темы с большим художественным мастерством. Вспомним фильмы «Человек № 217», «Русский вопрос».

Режиссеру Ромму присуще умение смело и мужественно, отчетливо и лаконично показывать в своих произведениях сложнейшие проблемы международного характера.

Но естественно, что материал и жанр фильма «Секретная миссия» не позволили ему проявить в нем те замечательные качества и свойства его реалистического дарования, которые так отчетливо выявлены в его фильмах о Ленине, «Тринадцать», «Пышка» и др.

В фильме «Секретная миссия», подчиненном главной задаче, — показать в острой публицистической форме антисоветскую, антидемократическую деятельность американцев и англичан, не было необходимости создавать многоплановую композицию с очень живым и выразительным вторым планом, углубляться в психологию действующих лиц, в детали быта и обстановки. Действие «Секретной миссии» чрезвычайно концентрировано, оно как бы развивается все на авансцене, почему мы и запоминаем все детали, которые носят острый, разоблачающий характер.

Миллионы зрителей, посмотрев этот фильм, посылают проклятие поджигателям войны, омерзительному мрачному миру фашизма, исполненные еще большей решимости отстаивать светлый, счастливый мир во всем мире.

Е. Магат

ОБЛИЧИТЕЛЬНЫЙ ДОКУМЕНТ

(О сценарии Л. Арнштама «Поджигатели войны»)

В январе 1934 года с трибуны XVII съезда ВКП(б) прозвучал научно точный, гениальный анализ международных событий того периода. Этот анализ дал в своем отчетном докладе съезду товарищ Сталин. Он говорил о последствиях сильнейшего экономического кризиса в капиталистических странах, о стремлении империализма к войне и беспощадно разоблачал военные планы запутавшихся буржуазных политиков.

Это было через год после прихода к власти самой зловещей и уродливой в истории Европы кровавой марионетки империализма — Адольфа Гитлера. Анализируя положение в Германии, товарищ Сталин говорил:

«...победу фашизма в Германии нужно рассматривать не только как признак слабости рабочего класса и результат измен социал-демократии рабочему классу, расчистившей дорогу фашизму. Ее надо рассматривать также, как признак слабости буржуазии, как признак того, что буржуазия уже не в силах властвовать старыми методами парламентаризма и буржуазной демократии, ввиду чего она вынуждена прибегнуть во внутренней политике к террористическим методам управления...»

Неоспоримым подтверждением этих слов является все то, что сопутствовало уже первым месяцам пребывания Гитлера на посту рейхсканцлера. К событиям этого периода, трагического для германского народа и чреватого опасностью для народов всего мира, возвращает нас сценарий Л. Арнштама «Поджигатели войны», по которому автор в настоящее время ставит картину на киностудии «Мосфильм».

Растущие и крепнущие во всем мире силы революции, страх, внушаемый этим ростом империалистам всех мастей; лихорадочные поиски рынков сбыта для продукции фабрикантов оружия; ставка международной реакции на Гитлера с его «заманчивой» программой, сулящей неслыханный рост военных прибылей; предательство германской социал-демократии в этот решающий час; грубая, грязная провокация с поджогом рейхстага, имевшая целью подорвать влияние компартии на народные массы Германии и оправдать бешеный фашистский террор; провал неумело и неумно разыгранной национал-социалистами трагикомедии Лейпцигского процесса; победа правды и благородства духа, одержанная на процессе пламенным большевиком Георгием Димитровым; победа сил демократии, добившейся освобождения обвиняемых,— вот, в нескольких словах, круг событий, составляющих содержание сценария.

Уже из этого краткого перечня ясно, какой обширный материал лежал перед сценаристом и насколько сложной была его задача.

Чтение сценария убеждает, что в целом эта задача решена успешно: создано произведение партийное, страстное, художественно убедительное. Это творческая удача. И если еще не все в сценарии равноценно, если отдельные образы и линии в некоторой степени еще схематичны, то надо надеяться, что режиссеру Л. Арнштаму в процессе работы над фильмом удастся преодолеть отдельные недостатки авторского сценария, и при втором рождении — на экране — произведение станет еще более содержательным, волнующим и мобилизующим зрителя на борьбу с поджигателями новой войны.

☆

В сценарии действуют люди двух миров, двух диаметрально противоположных политических и моральных кодексов. При этом, пожалуй, наибольшей заслугой и удачей сценариста является та сила, с какой ему удалось изобразить своих положительных героев.

В центре сценария — волнующий и прекрасный образ вождя Болгарской компартии Георгия Михайловича Димитрова. Надо иметь в виду, что перед автором не стояла задача создания биографического сценария об этом верном сыне своего народа, достойном ученике великого Сталина, выдающемся большевике. Речь идет, повторяем, о событиях 1933 года, происходивших в фашистской Германии, невольным участником которых оказался Димитров. Его поведение во время следствия и на самом Лейпцигском процессе потрясло тогда весь мир. Оно вошло в историю международного коммунистического движения как образец непобедимости большевика, вооруженного идеями марксизма-ленинизма и горячей верой в правоту своего дела.

Точные документальные данные о процессе, обо всем, что делал и говорил Димитров, были в распоряжении сценариста. Но задача художника заключалась не в том, чтобы фотографировать факты, а в том, чтобы проникнуть в психологию образа, показать изнутри этого большого человека, богатая биография которого, естественно, не могла быть отображена сценарием во всей ее полноте. И Л. Арнштаму удалось это сделать.

...Спокойный, мужественный человек с умным, сосредоточенным взглядом движется по улицам Берлина, куда он вынужден был приехать по делам партии. В эти именно дни начался разгул коричневой нечисти. Преданная социал-демократами Германская коммунистическая партия, продолжая бороться с наступающим фашизмом, уходит в подполье. Димитров трезво оценивает происходящее, он осторожен, он опытный конспиратор. Но может ли человек, в груди которого бьется горячее, смелое сердце, пройти мимо избитого штурмовиками ребенка-газетчика? И может ли он не отнести этого окровавленного малыша к ро-

дителям? Димитров это делает — и получает награду: разве не наградой ему, в его положении мнимого коммерсанта-путешественника, является возможность бросить взгляд на скромное жилище рабочего из Веддинга, где на полке стоят такие любимые, изученные еще в молодости книги, а на покрытом красным полотнищем столике — маленькие портреты Ленина, Карла Либкнехта и Розы Люксембург? Настоящая, народная, рабочая Германия жива и будет жить, через какие бы испытания ни пришлось ей пройти!

Заставляя читателя полюбить образ главного героя будущего фильма, автор дает нам драгоценную возможность пережить вместе с Димитровым немногочисленные минуты радости, выпавшие на его долю в дни тягчайшего поединка с фашистским произволом, облеченным в тогу «правосудия». Мы волнуемся вместе с Димитровым, когда в зале суда появляется маленькая фигурка старухи-матери, глаза которой изливают на сына непобедимую нежную силу материнской любви. Радость испытываем мы вместе с ним, когда группа рабочих-коммунистов, привезенных в суд для того, чтобы дать ложные показания против компартии, защищает знамя своей партии перед лицом верной смерти. Вместе с ним мы переживаем подлинное счастье и чувство глубокой гордости, когда в заключительных кадрах сценария великий Сталин говорит Димитрову простые слова:

«Вы вели себя, товарищ Димитров, как настоящий большевик!»

А когда Димитров говорит о том, что цель его жизни — увидеть свою горячо любимую родину, веками страдавшую Болгарию, свободной, вышедшей на путь строительства социализма,— мы с радостью осознаем, что эта цель была им достигнута, хотя сценарий, посвященный другому этапу борьбы, и не рассказывает нам об этом.

Без малейшей аффектации, с простотой, свойственной подлинному искусству, раскрывает автор черты этого выдающегося характера. «Строгий наручник», при каждом движении впивающийся в тело до крови, не помешал Димитрову, человеку огромной воли, писать, учиться, готовиться к защите на суде во все время пребывания в тюрьме. Ярко показаны ум и железная логика Димитрова, помогавшие ему вести победоносный словесный поединок с прокурором и сонмом лжесвидетелей. Мы видим, вместе с тем, его природный юмор, поддерживаемый страстной, непоколебимой уверенностью в правоте того дела, за которое он боролся.

Живыми, обаятельными получились в сценарии другие положительные персонажи, хотя и очерченные менее полно. Особенно любовно и трогательно выписан образ старой Параскевы Димитровой, простой болгарской женщины, прожившей тяжелую трудовую жизнь, отдавшей народному делу трех сыновей. Узнав о том, что ее четвертого, любимого сына Георгия судят в далекой Германии за поджог, которого он не мог совершить, мать добивается того, чтобы попасть на суд и увидеть сына. Маленькая, строгая, неторопливая, проникнутая уверенностью в том, что никакие преграды не остановят ее на пути к сыну, она покоряет и друзей и врагов. Чиновники германского посольства вынуждены открыть перед ней границу. И вот уже толпы парижских работниц встречают ее в пути. Вот она, никогда не выступавшая на многолюдных собраниях, благодарит участников митинга, требующих освобождения Димитрова, и Анри Барбюс почтительно, как сын, склонился к ее руке. Сильно и волнующе показано ее поведение в сцене свидания с сыном и в сцене, где старая мать, плохо владеющая пером, пишет после суда Сталину, прося его похлопотать о том, чтобы ее сын Георгий был принят в советское гражданство...

С большой теплотой, знанием национального характера и темпераментом выписаны в сценарии эпизодические фигуры передовых немецких рабочих. Выразительнее всех получился образ Генриха Ланге, рядового борца коммунистической партии, пролетария, которого не может устрашить кровавый террор фашизма. Немногочисленные страницы, посвященные Ланге, его товарищам, его семье, принадлежат к числу лучших в сценарии.

В меньшей степени удалось драматургу раскрыть образ вождя Германской коммунистической партии Эрнста Тельмана. Образ этот очерчен лишь несколькими общими штрихами. Правда, объем сценария и обилие материала, требовавшего отображения, жестко ограничивали возможности автора. Сцена совещания коммунистов с вождями социал-демократической партии, где Тельман призывает к созданию единого фронта; сцена заседания ЦК компартии в подполье; краткие встречи Тельмана с Димитровым в тюремном коридоре — все это содержательно и многое объясняет в сложной обстановке Германии тех дней. Но того проникновения в образ, которое так радует и волнует в работе автора над образами Димитрова, его матери, Ланге,— здесь не чувствуется. Необходимо дополнительное творческое усилие в этом плане. И думается, что при дальнейшей работе здесь можно сделать еще немало, даже если учесть ограниченность места и времени, которыми будут располагать режиссер, а также актер, исполняющий роль Тельмана.

Противостоящий кругу положительных образов сценария круг врагов и их пособников обширен и разнолик.

Глубокое изучение материала и гневное отношение художника к преступлениям фашистской клики дали автору возможность найти убедительные краски и по-новому осветить уродливые фигуры некоторых главарей германского национал-социализма, принесших человечеству неисчислимые бедствия. В первую очередь это относится к отвратительной и страшной фигуре Геринга, игравшего, как известно, главную роль в разработке и осуществлении чудовищной провокации с поджогом рейхстага.

Все поведение Геринга в сценарии — почти фотографическое, строго документальное воспроизведение фактов. Это он, министр-президент и одновременно министр полиции новоявленной «третьей империи», руководя сонмом провокаторов и наемных убийц, готовил инсценировку «коммунистической диверсии» и лично вводил через подземный ход, соединяющий рейхстаг с его дворцом, бандитов, несущих бензин, паклю и факелы для предстоящего поджога! Это он, как только запылало здание рейхстага, собственноручно подписывал ордера на арест всех лучших, передовых, мыслящих людей Германии и требовал от своих покорных исполнителей массовых арестов, пыток и убийств рабочих! И он же, разъяренный угрозой провала шитого белыми нитками судебного процесса, счел для себя — истинного поджигателя рейхстага! — возможным явиться в суд в качестве свидетеля, чтобы еще раз попытаться очернить чудовищной клеветой коммунистическую партию, влияния которой на народные массы он и его фюрер боялись больше всего.

Одержимый тупым расистским бредом, считавший, что представитель славянской расы не способен противостоять тяжести ложного обвинения, Геринг просчитался. Он был разоблачен перед всем миром силой страстных и честных доводов Димитрова, сумевшего идейно разгромить на суде и вереницу лжесвидетелей, предшествовавших Герингу, и главного лжесвидетеля — самого министр-президента.

Гневная рука художника написала портрет убийцы и провокатора Геринга точно, жизненно, ярко: он возникает в сценарии во всей своей жестокой и страшной подлинности.

К сожалению, далеко не все образы врагов сделаны столь же реалистически. Если некоторые из них и запоминаются благодаря острой характеристике (таковы, например, председатель суда Бюнгер, следователь Фогт, защитник Зак, отдельные свидетели на суде), то наряду с ними в сценарии есть персонажи, сделанные схематично, традиционно. В частности, образы промышленников и финансистов, этих истинных заправил фашистской Германии, очень стандартны и ничего не прибавляют к галерее портретов подобного типа, уже многократно появлявшихся на экране.

Более удачно — скупыми, лаконичными средствами — изображена трагическая и отвратительная марионетка нацистов Ван-дер-Люббе, голландский люмпен, деклассированный ублюдок, бесцеремонно использованный фашистами в их темных целях.

☆

Драматургические трудности, стоявшие перед автором, были исключительно велики. Воскрешение на экране лишь одного эпизода, относящегося к первому периоду власти Гитлера в Германии,— эпизода, правда, памятного и поучительного для сегодняшних борцов за мир во всем мире, — все же не могло удовлетворить драматурга. Он стремился показать события, связанные с Лейпцигским процессом, не узко и изолированно, а в свете международных событий тех дней: дать анализ путей загнивающего империализма в целом, вскрыть причины, сделавшие возможным приход к власти партии средневековых каннибалов в стране высокой духовной культуры и высокоорганизованного пролетариата, какой являлась Германия. Важно было показать, какие силы стояли за спиной Гитлера, как солидаризировались в своих политико-экономических интересах космополитствующие промышленные магнаты Европы и Америки. Важно было, наконец, рассказывая о недавнем прошлом, провести осязаемую параллель и с тем, что происходит в мире сегодня.

Все эти задачи драматург, несомненно, ставил перед собой. Многие из них ему удалось решить, если не полностью, то частично. Знание кинематографа, умение «конденсировать» материал позволили Л. Арнштаму сделать сценарий ёмким, богатым сопоставлениями, наводящим читателя на важные обобщения и выводы. Однако нам думается, что работа в этом направлении далеко еще не закончена. Структура сценария, соотношение его линий во многом кажутся еще несовершенными.

Наиболее напряженная, захватывающая стремительностью событий, убедительностью человеческих характеров, часть сценария связана непосредственно с организацией фашистами поджога, фальсифицированного следствия и самого суда. Другие линии сценария, не менее значительные и важные по содержанию, написаны, во-первых, сравнительно суше, рационалистичнее и из-за этого впечатляют меньше, во-вторых, страдают недостаточной полнотой и ясностью в обрисовке политической обстановки.

Сказанное относится, прежде всего, к первой трети сценария, где переплетается множество параллельных линий и где, наряду с глубоко эмоциональными, рукой опытного художника написанными сценами, порой проскальзывает прямая информационность. Особенно следует автору поработать над англо-американской линией сценария, в частности над сценами, происходящими в Нью-Йорке и в Германии с участием Даллеса, посетившего в этот период Берлин. Надо обогатить текст этих сцен, полнее и более остро вскрыть хищническую, далеко идущую, характерную и для наших дней политику международного империализма. Кроме того, именно в изображении Джона Даллеса и ряда его собеседников в Нью-Йорке и Берлине с наибольшей очевидностью чувствуется та традиционность изобразительной манеры, о которой упоминалось выше и от которой этот своеобразный и талантливый сценарий в целом свободен.

Л. Арнштам умеет широко пользоваться простыми и убедительными приемами кинематографического раскрытия сущности событий. Так, благодаря хорошему параллельному монтажу отдельных линий необычайно расширяется угол зрения на происходящее; зачастую лаконичные акценты и «перебивки» освещают новым светом локальные действия героев. Чрезвычайно сильно получилось, например, сопоставление истерической речи Геринга на суде об истреблении «красной опасности» и его наглой похвальбы о том, что «коммуна в Германии уничтожена раз и навсегда», с демонстрацией берлинских рабочих, несмотря на разгул коричневого террора вышедших на улицы с требованиями свободы Тельману и прекращения фашистского произвола. Ярко и правдиво написана заключительная сцена суда, где речь Димитрова сливается с голосом лучших сынов человечества — Ромен Роллана, Гарри Поллита, Андерсена-Нексе, Долорес Ибаррури, Драйзера, Мао Цзе-дуна, протестующих против фашизма, против подготовки новых войн, против расправы темных сил с героями, защищающими светлое будущее народов.

Действие сценария почти все время протекает за рубежами Советского Союза. Тем не менее автору удалось (и это очень важно!) пронести через весь сценарий образ Советского Союза — оплота мира, надежды всех угнетенных, цитадели коммунизма — как светлый образ будущего, как воплощение совести человечества, отстаивающего мир.

Среди военного безумства, царящего в правящих кругах стран капитализма, звучит в Женеве на заседании генеральной комиссии по разоружению честный и трезвый голос советского представителя, требующего дать точное определение агрессора. Мы видим, какую злобу вызывает это у магнатов Уолл-стрита и невольно проводим параллель с тем, что происходит в наши дни на заседаниях Организации Объединенных Наций. Читая сценарий, мы испытываем праведный гнев против агрессоров, заливающих сегодня кровью Корею и Вьетнам, мечтающих о новых сверхприбылях, добытых с помощью атомной бомбы. Мы ощущаем гордость и счастье, сознавая, как последовательна и тверда политика мира, которую ведет Советский Союз.

Л. Арнштаму удалось сильно и волнующе показать сыновнюю любовь Г. Димитрова, немецких коммунистов, всего передового человечества к СССР, к Сталину, к коммунизму.

«Есть на свете Москва!» — говорит самому себе в тягчайшие минуты Димитров.

«Да, есть на свете Москва!» — восклицает он на суде, когда измученный в фашистском застенке Людвиг Нейбауэр бросает в лицо судьям страстные слова о том, что Москва для немецких коммунистов, да и для всякого честного человека в мире является высоким моральным и политическим образцом.

События 1933 года в Германии уже принадлежат истории. И в то же время это живая современность. Пройденная империализмом за истекшие с тех пор 17 лет дорога войн, террора и преступлений против народов завела его в еще больший тупик. Те же человеконенавистнические методы продолжают применять очередные зловещие марионетки, выплескиваемые ходом событий на вершины временной и обреченной власти.

Сценарий «Поджигатели войны» рассказывает нам о том этапе борьбы за мир, когда силы прогресса и демократии еще не были объединены в такой степени, как сейчас. Люди доброй воли организованно выразили тогда свой протест против преступной провокации с поджогом рейхстага и властно потребовали освобождения Димитрова и других обвиняемых. Но мировая война тогда не смогла быть предотвращена. Черные силы реакции сумели развязать ее, сумели залить мир кровью.

Сегодня это им не удастся!

Оплот мира — Советский Союз — в Европе и Азии окружен семьей братских демократических стран. Страны Восточной Европы прошли с тех пор путь тяжких испытаний и пережили счастье возрождения. В этих странах нет больше правительств, способных принести свои народы в жертву новым маньякам гитлеровской складки. В одной из этих возрожденных стран, в Болгарии, на центральной площади Софии покоится в мавзолее Георгий Димитров, явивший 17 лет назад незабываемый пример того, как должен сражаться и побеждать истинный большевик, а в дальнейшие годы своей безвременно оборвавшейся жизни выведший при помощи Советского Союза свой народ на путь социализма.

Растут силы мира и в странах капитализма, везде, где живет и трудится простой человек. Никакие провокации, никакие измышления агрессоров, рядящихся в овечьи шкуры, не смогут больше обмануть человечество.

И главная ценность сценария Л. Арнштама «Поджигатели войны» заключается в том, что это произведение зовет нас к активной, мужественной борьбе за дело мира. Следует только пожелать, чтобы будущий фильм возможно полнее и ярче раскрыл в пластических образах заложенные в сценарии идеи и чувства, вдохновенно рассказал бы зрителю о непобедимости революционных сил народа, способного преодолеть и преодолевающего темные силы реакции.

Л. Арнштам

Поджигатели войны

(Отрывки из сценария)

I

...— Бросай работу! — крикнул рабочий Генрих Ланге.

Подхваченный десятками голосов, этот крик гулко покатился по огромному механическому цеху завода Сименс, на Зальцуфер. Рабочие поднимают от станков бледные лица, с трудом различимые в тусклой пыли. Рукоятки моторов одна за другой поворачиваются на «стоп». Тревожно ревет сирена.

Начальник цеха, прильнув к застекленной стене своей конторки, видит, как там, внизу, рабочие сбегаются к какому-то центру, вокруг которого уже целый водоворот.

— Почему прервали работу, Нейман? — яростно бросает он появившемуся на пороге конторки бледному мастеру с повязкой национал-социалистической партии на рукаве.

— Коммунисты! — задыхаясь, отвечает мастер.

— Что? Как вы могли допустить до этого?! А что смотрел завком? Где этот старый болван Тункель? Сейчас же вызвать штурмовой отряд!

Мастер бросается к телефону:

— Алло... это тридцать третий отряд?

Стройная фигура рабочего Генриха Ланге возвышается над морем голов.

— Товарищи! — бросает он, проведя рукой по светлым, спутанным волосам. — Худшее, чего мы могли ожидать, свершилось. Шайка фабрикантов оружия вручила власть шайке Гитлера!

И сразу цех взрывается бурей выкриков, жестов, поднятых кверху кулаков.

☆

— В этот трагический, в этот решающий для судеб немецкого народа час, — говорит Тельман, — ЦК коммунистической партии Германии поручил мне и товарищу Пику еще раз обратиться к вам, руководителям социал-демократической партии. — Равномерными взмахами руки Тельман как бы придает каждому слову, сказанному им, еще большую весомость. Рядом — седая голова Пика.

Те, к кому обращается сейчас Тельман, сидят у круглого стола. Сам хозяин социал-демократической фирмы Отто Вельс, Зеверинг, профсоюзный «воротила» Лейпарт, бывший «вождь» рейхстага Пауль Лебе.

— Еще раз протягиваем мы вам братскую руку дружбы! — Мужественное, открытое лицо Тельмана дышит непреклонной волей и энергией. — Сейчас не время для споров! Старые распри должны быть забыты! Есть только одна сила, которая может разбить фашизм! Эта сила — единый фронт пролетариев Германии! Немедленная всегерманская стачка до полной победы, до свержения правительства Гитлера — вот с чем мы пришли к вам!

У господ социал-демократов достаточно растерянный вид. Некоторое время они подавленно молчат. Наконец раздается отрывистый, низкий голос Вельса:

— Единый фронт... все это превосходно, геноссе Тельман... Однако ситуация такова, что о стачке нам еще... следует подумать!..

— Да, да! Мы должны выждать!..

— Не увиливайте! — резко бросает Пик. — На этот раз время не ждет!

— Но ведь дело в том, Пик, что Гитлер пришел к власти легально, и, следовательно, у нас нет сейчас повода и причин начинать с ним борьбу...

— Опомнитесь!.. О чем вы говорите?! — гневно восклицает Пик. — Ты слышишь, Эрнст?!

— Геноссе Лейпарт! — задыхаясь кричит ворвавшийся в комнату секретарь. — Прошу извинения... но вам придется взять трубку... Тункель с Сименса... Там началась стачка!!

— Что?! Что?!

Теперь все повскакали с мест.

— Ага! — восклицает Тельман. — Как видите, немецкие рабочие не ждут! Они-то знают, в чем их классовый долг!

— Какая стачка?! — Злая бороденка Лейпарта трясется над телефонной трубкой. — Я запрещаю... мы категорически запрещаем!.. Имейте в виду, всякую забастовку мы заранее объявляем незаконной! Сейчас главное — это выдержка и спокойствие, спокойствие и выдержка!

— Слушайте, вы! — руки Тельмана, тяжелые руки портового грузчика то сжимаются в кулаки, то снова разжимаются. — Если у вас осталась хоть капля совести... поймите в какую кровавую бездну толкаете вы рабочий класс...

— Нет, нет! — Лейпарт бросает трубку. — Всеобщая стачка сейчас? Профсоюзы решительно не могут взять на себя ответственности за такой шаг!

— Так же, как и социал-демократическая партия!

— Так! — Голубые, глубоко сидящие глаза Тельмана светятся испепеляющим гневом. — Однако вы не боялись ответственности тогда, в 1914, когда голосовали за военные кредиты! Вы не боялись ответственности и в восемнадцатом, когда ваш Носке вместе с генералами расстрелял германскую революцию. Ты, Зеверинг, не боялся ответственности, когда первого мая двадцать девятого года отдал распоряжение о расстреле рабочих демонстраций! Все вы не боялись ответственности и полгода тому назад, когда ответили на наше предложение о едином фронте перед лицом наступающего фашизма трусливым отказом! Но

имейте в виду, сейчас, подлые штрейкбрехеры, сейчас вы берёте на себя неслыханную... невиданную ответственность перед историей!

— Это невозможно! — стучит кулаками Вельс.

— Почему мы должны все это слушать?!

— Пойдем, Эрнст, — говорит Пик. — Нам с ними, действительно, не о чем говорить!

— Но помните!! — бросает с порога Тельман. — Рано или поздно рабочие, обманутые вами, найдут путь к единству через ваши головы! Так будет!

☆

— Рот фронт! — несутся по цеху возгласы. — Да здравствует единство! Долой Гитлера!

— Стачка... стачка... стачка! — скандируют десятки голосов.

— Товарищи, все на улицу! — кричит Генрих. Плечом к плечу с ним его дружки: лысоватый великан Густав Штепфель, коренастый весельчак Макс Кемпнер, маленький седой Ксавер Шиммель. Где-то уже возникла песня, взвился красный флаг.

— Геноссен... Геноссен!.. Товарищи по социал-демократической партии... — Размахивая руками, сквозь толпу рабочих протискивается председатель завкома Тункель. — Чрезвычайно важные известия... — орет он, карабкаясь на станок. — Директива нашего руководства гласит: ни в коем случае не принимать участия в забастовке!

На мгновение все умолкают, и потом взрыв криков:

— Что он там говорит!

— Что ты плетешь, Тункель? Кто это тебе сказал?

— Я сам лично только что говорил с товарищем Лейпартом!

— Ах, мерзавцы! — тихонько гудит Штепфель.

— Расходитесь к станкам, геноссен! — орет Тункель. — Выдержка и спокойствие — вот лозунг наших вождей!

Только что царившее единодушие сразу уступает место растерянности. Она проступает на многих лицах. Из общего гула вырываются отдельные восклицания:

— Но это невозможно... Мы должны, наконец, действовать заодно с коммунистами!..

— Тут что-то не так, Тункель. Уж если теперь нам с ними не по пути...

— Да, товарищ, — тотчас же подхватывает Ланге. — Тебе-то по пути с коммунистами, но только вот, видишь ли, предателям рабочего класса, бонзам...

— Геноссен! — надрывается Тункель. — Не поддавайтесь коммунистам!

— Послушайте! Ну, разве у нас с вами не одни нужды, не одни горести? — с чувством восклицает маленький Шиммель.

— Да, да... Шиммель прав! — раздаются голоса.

— Уж не думаете ли вы, — жарко бросает в толпу Генрих, — что в той войне, на которую нас всех погонит Гитлер, вам отведут в окопах местечко потеплее?!

Никто не расходится. Рабочие в нерешительности топчутся на месте.

— Папаша Нушке! Сейчас же скажи хоть несколько слов... — шепчет Тункель старому рабочему. — Ты обязан поддержать престиж нашей старой партии!

— Послушайте, ребята,—вздохнув, старый Нушке покорно лезет на станок, — все мы знаем, что такое дисциплина... Вот эту руку...

— Знаем, знаем... ее жал сам Бебель!! Ну, что ж, сдай ее в музей. Сейчас бы он ее тебе не пожал!

— Ах, Генрих! — укоризненно качает головой Нушке. — Не слишком ли ты горяч? Вожди нашей старой партии тоже ведь кое в чем разбираются. Не следует терять головы...

— Вы потеряете свои головы, когда нацисты начнут их рубить!

— Ну, ну... все еще, может быть, обойдется!..

— Штурмовики на заводе! — раздается вдруг чей-то крик в глубине цеха, и сотни бледных лиц поворачиваются на этот крик.

Беглым шагом, размахивая дубинками, в ворота завода вливается штурмовой отряд. Второй уже рассыпался по двору.

☆

— Хайль! Хайль! Хайль!

Поздним вечером по Вильгельмштрассе движутся отборные банды штурмовиков. Реют знамена со свастикой. Чадят факелы.

Фюрер не в состоянии стоять спокойно. Выбрасывая правую руку вперед, он то и дело подпрыгивает в окне, словно паяц, которого дергают за ниточку. За его спиной колышется туша Геринга, мелькает бледное лицо Геббельса.

А у типографии «Роте Фане» штурмовики грузят на урчащий грузовик кипы конфискованных газет.

— Быстро! Быстро! — командует белобрысый штурмовик в форме шарфюрера.

Типографские рабочие, скрестив руки на груди, стоят в стороне и угрюмо поглядывают на штурмовиков.

— Быстро! Быстро!

Какой-то штурмовик роняет кипу газет на мостовую. Мелькнул заголовок: «Тельман зовет»...

И точно такой же газетой, с таким же заголовком, размахивает мальчишка лет десяти — типичное дитя берлинских рабочих кварталов. Лихо заломив на затылок каскетку, он несется у края панели по Линденштрассе.

— Роте Фане! Роте Фане! — кричит он пронзительным голосом. — Бонзы отказались от создания единого фронта!.. Тельман зовет к единству!.. Боевые комитеты единства! Боевые комитеты!.. Комитеты!.. Тельман зовет... Роте Фане!..

На перекрестке у Белл-Аллианс-платц с резко притормозившего грузовика соскакивает штурмовик. И в следующую секунду мальчик чувствует, как кто-то трясет его, приподняв за шиворот над мостовой.

— Ну-ка, щенок! Твои газеты! Быстро!.. Я их конфискую.

Задрав голову, мальчик видит склоненное над собой белесое лицо. Но он не теряет присутствия духа, отнюдь нет! Он цепко держится за газеты, которые тянет к себе штурмовик.

— Что вы, что вы, господин шарфюрер! — быстро тараторит он, изображая всем своим видом совершенную невинность. — Ведь эти газеты — моя коммерция. Они стоили мне целых пять марок... целых пять! Это же огромный убыток!.. — Он вьется ужом, пытаясь выскользнуть из рук штурмовика.

— Ах ты, красный ублюдок! — свирепеет штурмовик. — Он еще смеет разговаривать?!

Удар кастетом по голове, и мальчик, роняя газеты, рушится на мостовую.

☆

И вот грузовик с штурмовиками умчался в ночную мглу. Редкие прохожие пугливо окружают маленькое тело, распростертое на мостовой.

— Бог мой! — шепчет какая-то женщина. — Но он весь в крови! Нет, нет, это не люди... это звери!

И тотчас же рядом с женщиной возникает Димитров. Он опускается на мостовую. Он видит маленькое худое лицо с провалившимися щеками, худую шею, обмотанную рваным шарфом, окровавленную прядь белобрысых волос.

— Ну, ну, малыш... — Димитров бережно подкладывает свои большие ладони ему под голову. — Что тут у нас стряслось? Ну-ка, ну-ка...

Чуть дрогнули ресницы, едва разжались губы:

— Роте фане... Роте фане... — в полузабытьи бормочет мальчик. — Тельман зовет... Тельман зовет... Комитеты... Боевые комитеты...

— Держись, малыш, держись! Маленькое боевое крещение... Не так

ли? — шепчет Димитров, склонившись к самому уху мальчика. — Говори-ка твой адрес. Твой адрес, малыш!..

☆

«Веддинг останется красным!»

Полотнище с этим лозунгом протянуто через узкую Мюллерштрассе в том месте, где она выходит на Леопольдплатц.

Тревожно этим вечером в рабочих кварталах. У ворот, у подъездов серых однообразных домов — неподвижные фигуры женщин. Они ждут своих мужей так, как женщины моря ждут возвращения своих близких после бури.

Подняв потертый воротник кожаной куртки, Эльза Ланге вглядывается в ночную тьму. Она давно уже прохаживается у своего дома на Панктштрассе. Наконец-то знакомые шаги!

— Генрих!

— А... Эльза?

— Что так поздно, милый? — этот вопрос задан как бы невзначай: здесь не принято выдавать ничем беспокойство и тревогу, подчас с такой силой томящие душу. Мужчина и женщина скрываются в подъезде, еле освещенном тусклой лампочкой.

— Нет, нет! Ты только подумай, Эльза, какие негодяи... Ах, какие негодяи!

Они проходят через полутемную кухоньку в комнату.

— Но что с тобой, Генрих?! — вскрикивает она, когда он попадает в полосу света. Его куртка разодрана, под глазами кровоподтеки.

— Пустяки! Небольшая передряга с нацистами! Не в этом дело. Ты только подумай, эти соци... они-таки сорвали стачку. — Он устало опускается на деревянный табурет. — В какое болото, в какое страшное болото загоняют они рабочих!

Присев на маленькую скамеечку, Эльза молча расшнуровывает его ботинки. Он в таком состоянии, что, она знает, — сейчас ему надо дать выговориться.

— Но ничего... ничего! Фашисты еще обломают об нас свои клыки! Конечно, вполне возможно, что всем нам скоро придется уйти в подполье.

Она уже подала ему домашние туфли, но он, так и не надев их, вдруг тревожно оглядывается.

— Постой, а где же Вилли?

— Как всегда, где-то носится.

— Но сегодня ты не должна была отпускать его, Эльзхен. Такой тревожный день.

— И, как всегда, он удрал без спросу! — Эльза улыбнулась мужу.

Осторожный стук в наружную дверь.

— Стучат?

— Да. Кто бы это мог быть? Это не его стук.

Быстро пройдя через кухню, Эльза отпирает дверь. Слышен ее отрывистый крик:

— Боже мой!

И сразу глуховатый и необыкновенно мягкий сейчас голос:

— Не тревожьтесь, уважаемая фрау, прошу вас, не тревожьтесь. Ничего страшного! Всего лишь маленькая потеря крови, уверяю вас.

Она не различает человека, успокаивающего ее. Все ее внимание приковано к маленькой фигурке, повиснувшей у него на руках. На мгновение она каменеет. А человек, пригнув голову, уже проходит через кухню. Уже выскочил ему навстречу Генрих. И тогда, рванувшись, она выхватывает своего ребенка. Она несет его к кровати, опускает на кисейное покрывало.

— Что с тобой? Кто это сделал, Вилли? — растерянно бормочет Генрих, склонившись над сыном.

Пристален взгляд Димитрова. Он как бы навсегда хочет запомнить эту простую комнату немецкого рабочего: две фигуры, склоненные над раненым ребенком, полку книг с томиками Маркса, Ленина, Сталина, столик, устланный красным платком, на котором портрет Ленина, а по бокам портреты Карла и Розы.

— Ох, мами... мами... — все разрешилось плачем, отчаянным, громким. — Ох, мами, как он стукнул меня!

И Эльза сразу обретает спокойствие и решительность.

— Не реви! — говорит она. — Генрих, там в шкафчике бинт... Бог мой, мы даже не поблагодарили этого господина. — И Эльза и ее муж одновременно поднимают головы. Там, в полутьме, у двери могучий силуэт. Откинув голову и подняв сжатый кулак, Димитров стоит так еще мгновение и потом, повернувшись, быстро уходит. Уже слышны его удаляющиеся по лестнице шаги. Ни Генрих, ни Эльза так и не увидели его лица. Они так никогда и не узнали, кто же в этот вечер принес им сына.

II

С утра здание суда оцепили усиленные отряды полиции. Во внутренних помещениях расставлены ширмы, разделяющие комнаты и коридоры на отдельные секторы, занятые отрядами полиции в полной форме, а также штатскими в однообразных синих костюмах, с профессиональным беспокойством в глазах.

Параскева Димитрова неторопливо пробирается через лабиринты ширм. Маленькая фигурка матери, ее темный крестьянский платок, в который она кутается до подбородка, привлекают всеобщее внимание. Десятки любопытных глаз следят за ней.

Когда она входит, наконец, в зал, все или почти все господа, заполнившие его сегодня, вскочив одновременно на ноги, простирают вверх правые руки: — Хайль! — одновременно рявкают они, и матушка, ошеломленная, застывает на месте. На мгновение ей приходит в голову нелепая мысль, что весь этот рев имеет какое-то отношение к ее появлению в зале, но в следующую же секунду она видит Геринга. Встреченный фашистским приветствием, господин министр-президент торжественно шествует, вытянув правую руку вперед. Сразу все сообразив и вежливо прикрыв краем платка рот, она умно улыбнулась. И тут же руки ее дрогнули, а в глазах промелькнуло выражение растерянной нежности. Там, в глубине, между двух стражников — ее сын, ее Георгий.

А господин министр-президент уже на возвышении. Приветствуя господ судейских, он еще раз рявкает: — Хайль! — и, томимый любопытством, косится на скамью подсудимых. Вот он, этот болгарин! И он даже не дает себе труда взглянуть на него, на господина министр-президента!

Да! Все внимание Димитрова приковала к себе маленькая фигурка, которая неторопливо движется по проходу. Он не верит глазам своим, отворачивается, протирает глаза, снова глядит в зал. Нет! Ему не привиделось. Матушка Параскева здесь, в Германии.

Равнодушие, с которым относится к его особе болгарин, на господина министр-президента производит самое раздражающее впечатление. Не сводя глаз с Димитрова, Геринг недовольно сопит, наклонив голову так, как будто он сейчас начнет бодаться.

— Господин министр-президент! — раздается трепещущий голос председателя. Приподнявшись с кресла, он пытается поймать взгляд Геринга. — Поскольку вы изъявили желание выступить здесь в качестве свидетеля, за вами сохраняется право коснуться и тех обвинений, которые в связи с поджогом распространяются известными кругами за границей... по вашему адресу и...

— Что?! — рявкает Геринг. — Это вздор! Я в роли Нерона!.. Поджигателей надо искать среди национал-социалистов?! Я решительно отказываюсь отвечать на все эти измышления международного красного сброда! Решительно! Я явился сюда не для того, чтобы оправдываться. Моя постоянная забота — уничтожение коммунизма! И где бы эта

многоголовая гидра ни подняла одну из своих голов, мой меч будет рубить их одну за другой!

— Браво! Браво! Браво! — как по команде возникают одобрительные возгласы в разных концах зала.

За занавесками, в незаметной для посторонних глаз нише, те, кто присутствуют сегодня незримо, — американец мистер Джон Даллес и банкир Шредер.

— Ах, мамо, мамо... И куда ты только забралась?! — покачивая головой, тихонько шепчет Димитров. Она теперь совсем близко от него, вон там, в третьем ряду. Маленькая, постаревшая, строгая мать. Ее глаза изливают на него всю нежную силу материнской любви.

Председателя суда Бюнгера, то и дело поглядывающего на болгарина, поразило детски-застенчивое выражение его лица. Впрочем, нагло грохочущий голос Геринга настойчиво требует от Димитрова внимания. Да! Вызов уже сделан, предстоит бой, нужно сосредоточиться на том, что выплевывает из себя эта туша. Еще раз, чуть заметно кивнув матери, Димитров нехотя отводит от нее глаза. И снова по-обычному сурово-замкнутым становится его лицо.

☆

А в рабочих районах Берлина — Шпандау, Сименсштадт — протяжные гудки извещают о конце смены. Чугунные и железные ворота выплескивают на серые улицы людские потоки. В глубоком и хмуром молчании густые толпы растекаются по улицам и переулкам.

На мгновенье в толпе мелькнуло лицо Ланге. Быстрый диалог:

— Сколько с Сименса, Курт?

— Сорок два человека наверняка.

— Хорошо! Значит, на перекрестке Шпандауерштрассе и Луизенплатц... Сигнал известен?

— Я с Борзига, — шепчет в другом месте молодой паренек, поровнявшись со Штепфелем.

— Сколько?

— 7 пятерок!

— Значит, на перекрестке Шпандауерштрассе и Луизенплатц...

☆

— Да, да, господа судьи! В тот момент, когда впервые прозвучало слово поджог, мы уже знали, что это коммуна зажгла свой костер! — разглагольствует Геринг. — Мы знали, что этот костер должен был служить сигналом для коммунистов и их сторонников к таким неслыханным преступлениям, какие не может измыслить обычный человеческий мозг! И, господа! Если бы не наша сокрушающая, стремительная энергия, коммунистическая волна захлестнула бы всю Германию и не только Германию, но и всю Европу!.. И пусть об этом помнят некоторые неблагодарные господа европейцы! Да, да! К счастью для Германии и для Европы, мы, национал-социалисты, не растерялись! Фюрер поставил передо мной неукоснительную цель — полное уничтожение коммунистической чумы! Эта цель вела меня вперед, и я сказал нашим славным штурмовикам: если вы стреляете в коммунистов — это мой выстрел! Если где-нибудь валяется убитый коммунист — это я его убил! О, мы дружно принялись за работу и уже в первую ночь достигли колоссального успеха! Костер, разожженный коммуной, оказался для нее костром тризны! И теперь, теперь, господа, я могу сказать с горделивой уверенностью: в Германии с марксизмом покончено! Коммуна уничтожена раз и навсегда!

— Хайль! — ревет зал. — Хайль!

☆

Странный вид имеет сейчас Луизенплатц! Из бредущей через площадь толпы рабочих то и дело отделяются одиночки, пары, маленькие группки. Они задерживаются на площади, прогуливаются вдоль тротуаров, останавливаются у витрин маленьких магазинов, толкутся у тележки торговца фруктами, переглядываются, шепчутся. На лицах людей написано тревожное и напряженное ожидание. И их становится все больше и больше.

Шупо, появившись в конце площади, беспокойно вглядывается. Что-то уж слишком много для буднего дня праздношатающихся.

☆

И снова зал суда. Снова гневно-суровое лицо Димитрова.

Самодовольные рожи всех этих высших чиновников Райха, всех этих черных и коричневых, круглые очки Даллеса, острая лысина банкира Шредера.

И человеческое лицо матери.

А надо всем гремит торжествующий голос Геринга, заканчивающего свою речь:

— Да, да, господа судьи! И все вы, господа! Я заявляю здесь, перед лицом всевидящего бога, что как бы ни закончился этот процесс, где бы ни скрывались подстрекатели этого злодеяния, под какой бы маской ни прятались виновники, — я, Герман Геринг, уж устрою так, что они станцуют, рано или поздно, свой последний танец на виселице!

И еще раз зал отвечает ему единодушным ревом. Подперев кулаками бока, он самодовольно разглядывает всю эту нечисть, вскочившую теперь на ноги и приветственно простирающую к нему руки. И вдруг он вздрагивает, случайно встретившись со взглядом матушки Параскевы. В ее глазах он прочитал такую сосредоточенную силу презрения, что ему на мгновение становится не по себе.

Но уже встает Димитров.

— Господин председатель, — обращается он к Бюнгеру. Голос Димитрова кажется особенно спокойным, пожалуй, даже слишком прозаическим после оглушительного фейерверка, которым Геринг только что угостил публику. — 28 февраля, еще ночью, газеты поместили заявление премьер-министра Геринга о поджоге рейхстага. В этом заявлении говорилось, что у «голландского коммуниста» Ван-дер-Люббе при аресте отобран помимо паспорта также и членский билет коммунистической партии. Господин премьер-министр! — Димитров поворачивается к Герингу. — Откуда вы знали уже тогда, что у Люббе был с собой партбилет?

Геринг ждал пылких филиппик, чего угодно, но только не этого деловито-спокойного вопроса. Превосходное настроение, в котором он пребывал после успеха своей речи, уступает место глухому раздражению, которое поднимается у него против болгарина. Но он еще сдерживает себя. Более того, он еще пытается принять позу снисходительной насмешливости.

— Послушайте, Димитров! — покачивается он на широко расставленных ногах, только в пол-оборота повернувшись к болгарину. — Я слышал, что вы большой хитрец! — Губы его растягивает кривая улыбка. — А если это так, то вы должны и без моих объяснений прекрасно понимать, что у меня есть уголовная полиция, которая специально занимается такими вещами. Она-то и сообщает мне, что именно ею найдено!

— Тем более странно, господин премьер-министр! — пожимает плечами Димитров. — Ведь как раз в ту же ночь господин старший следователь Фогт дал в печать сведения, из которых явствовало, что при Люббе не оказалось никакого партбилета.

Спокойная логика Димитрова приводит Геринга в некоторое замешательство.

— Ну, знаете... — нетерпеливо почесывает он затылок, — в ту ночь ведь не сразу можно было все проверить! Какой-нибудь чиновник слыхал про этот партбилет. — Все более и более раздражаясь, Геринг отрывисто выбрасывает фразу за фразой. — В суматохе воспринял это как факт... Мне это сообщили тоже

как факт... Я это сообщил в газеты... Впрочем, чего вы от меня хотите? Раз этого партбилета не оказалось, значит его не было... и с этим вопросом баста! Не так ли, господин председатель?

— О, конечно, конечно, господин министр-президент!

— Второй вопрос! — снова раздается спокойный голос Димитрова.

— Ну, ну! — Геринг нетерпеливо переминается с ноги на ногу.

— Свидетель, господин Геринг, — невозмутимо продолжает Димитров, — является не только премьер-министром, но также и министром полиции. Таким образом, его установка, что именно коммунисты подожгли рейхстаг, очевидно, являлась определяющей для всего полицейского и судебного расследования.

— Само собой разумеется! — бросает Геринг.

— ...и я спрашиваю вас, господин министр-президент, — Димитров слегка повышает голос, — не лишила ли, само собой разумеется, эта установка возможности итти по другим следам для того, чтобы искать и найти в другом месте истинных злоумышленников?!

Теперь Геринг круто поворачивается к Димитрову.

— Послушайте! — он с трудом владеет собой. — Я уже сказал вам... Я не чиновник уголовной полиции, а ответственный министр! И для меня не столько важно установить личность отдельного мелкого мерзавца, а ту партию, то мировоззрение, которое за это отвечает! — Щеки Геринга багровеют и трясутся.

— Так, так, господин свидетель! — Димитров одобрительно кивает головой, и это окончательно выводит Геринга из себя.

— С моей точки зрения, — орет Геринг, — это было политическое преступление, и я был точно также убежден, что преступников надо было искать в вашей партии! Ваша партия, — сделав шаг к барьеру, за которым находится Димитров, Геринг потрясает кулаками, — это партия преступников, которую надо уничтожить!

— Известно ли господину премьер-министру, — тотчас же раздается спокойный голос Димитрова, — что эта партия, которую «надо уничтожить», господствует на шестой части земного шара, а именно — в Советском Союзе?..

— К сожалению! — яростно вырывается у Геринга.

— Я придерживаюсь противоположного мнения, господин министр-президент! — немедленно отвечает репликой на реплику Димитров.

— Но здесь мое мнение является решающим!

— Не думаю, господин министр-президент!

— Димитров!.. Димитров!.. — Бюнгер еще пытается остановить болгарина.

Все чаще и чаще дергается правое веко мистера Джона Даллеса. Встав во весь рост и приоткрыв занавеску, он пристально разглядывает Димитрова.

— Это большевистское мировоззрение, — продолжает Димитров, — которое «надо уничтожить», господствует в Советском Союзе, величайшей и наилучшей стране мира!

— Димитров! — надрывается Бюнгер. — Я запрещаю вам вести здесь коммунистическую пропаганду.

— Но господин Геринг ведет здесь национал-социалистическую пропаганду! — спокойно бросает председателю Димитров. — Это большевистское мировоззрение, — продолжает он, глядя прямо в бешеные зрачки Геринга, — имеет и здесь, в Германии, миллионы приверженцев в лице наилучших сынов германского народа!..

☆

— Пора! — сказал Генрих, окинув взглядом площадь. Взвизгнула губная гармошка. Со всех концов площади сбегаются люди. Все было обусловлено заранее. Не прошло и мгновения, как Генрих и его товарищи становятся во главе уже построившейся колонны.

— Ксавер, знамя! — командует Генрих.

— Есть! — Шиммель извлекает из-за пазухи бережно свернутое красное полотнище, и оно пылает над двинувшейся вдоль Шпандауерштрассе колонной.

— Долой фашистов! — бросает Генрих. — Да здравствует коммунистическая партия Германии! Свободу Тельману! Свободу Димитрову!

Их немного, этих смельчаков, немногим больше двух сотен. Они сцепили руки, готовые ко всему. Шупо, метнувшийся было им навстречу, исчез.

— Это есть наш последний и решительный бой...

☆

— Да, господин министр-президент! — положив тяжелые кисти рук на барьер и чуть наклонившись вперед, со сдержанной, но глубокой страстью говорит Димитров. — Я действительно являюсь восторженным приверженцем Всесоюзной Коммунистической партии большевиков! Я действительно являюсь восторженным поклонником этой партии, которая, управляя величайшей страной в мире и показывая пример всему миру, во главе с нашим великим вождем товарищем Сталиным так героически и победоносно строит социализм!

— Молчать, Димитров, молчать! — кричит Бюнгер.

— Но, господин министр-президент, — гневно продолжает Димитров, — я никогда не был представителем ВКП(б) в Германии! И это вам известно так же хорошо, как и мне!

— Мне известно... мне известно... — Геринг задыхается. — Мне известно, что вы здесь бессовестно ведете себя! Но имейте в виду, я здесь не для того, чтобы давать вам допрашивать себя, как судье... и бросать мне упреки! Вы в моих глазах — преступник, которому место на виселице!! — Геринг ревет и визжит. Как взбесившийся, но уже смертельно раненный бык, он мечется перед барьером.

— Димитров! — в отчаянии кричит Бюнгер. — Я вам уже сказал, чтобы вы не вели здесь коммунистической пропаганды! Пусть вас в таком случае не удивляет, что господин свидетель, — Бюнгер с ужасом тычет пальцем в Геринга, — так... так возмущается!

— Но, господин председатель! Я очень доволен ответом господина премьер-министра!

— Мне безразлично, довольны ли вы! — стонет Бюнгер. — Я лишаю вас слова!

— Но у меня есть еще вопрос.

— Нет, нет! Никаких вопросов!

— Убирайтесь, вы мошенник! — визжит Геринг.

В зале царит хаос. В прорези занавесок искаженное злобой лицо Даллеса; вдруг, грубо выругавшись, он поворачивается и уходит прочь, за ним торопится Шредер.

— Выведите его... и как можно скорее! — торопливо обращается к стражникам Бюнгер.

Но стражники боятся прикоснуться к Димитрову.

— Господин Димитров! — умоляюще шепчет один из них.

— Вон! Вон! Вон! — надрывается Геринг.

— Ну, пошли... — тихонько говорит Димитров, и стражники, еле касаясь его локтей, направляются вместе с ним к выходу.

— А ведь вы боитесь моих вопросов, господин министр-президент! — бросает Димитров. Но последний взгляд он отдает матушке Параскеве. А матушка, приветствуя мужество сына, вдруг поднимает маленький кулачок...

П. Иванов

ПРОБЛЕМА ПРЕКРАСНОГО В МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

I

Марксистский философский материализм исходит из того, что мир материален. Материя есть объективная реальность, существующая независимо от нашего сознания. Все в ней находится в движении, взаимной связи и взаимообусловленности. Вследствие этих качеств, которые присущи материи, процесс развития материального мира рассматривается марксистами как процесс закономерный.

На базе этих главных предпосылок марксистский философский материализм построил один из основных принципов своей теории, а именно: бытие, материальный мир, является первичным, а сознание, мышление — вторично, производно.

Возникновение идей, понятий, представлений, общественных теорий, иначе говоря, процесс формирования духовной жизни общества определяется материальной жизнью общества и должен выводиться из материальной деятельности людей. Сознание есть лишь осознанное бытие, осознанный процесс жизни общества.

История показывает, что сознание людей не постоянно, оно меняется в зависимости от изменения условий их материальной жизни. Каковы условия материальной жизни людей, таково и их сознание. Какова деятельность человека, какова среда, в которой он действует, таковы и его понятия. Известный марксистский тезис гласит: не сознание людей определяет их общественное бытие, а общественное бытие определяет сознание. На основании материалистического понимания развития общества становится возможным единственно научное понимание искусства, как одной из форм общественного сознания.

Художественное сознание людей, их эстетические вкусы и понятия зависят от общественного бытия людей, определяются условиями их материальной жизни. Художественное сознание и эстетические ощущения (чувства) не есть биологические категории; они определяются общественной деятельностью. Таким образом, развитием общественной материальной жизни вырабатывается сознание людей.

Поскольку жизнь не стоит на месте, а развивается и, следовательно, изменяется, то и художественное сознание и эстетические понятия также не стоят на месте, они меняются в зависимости от изменения характера общественного бытия, то есть условий материальной жизни общества. Каждой ступени развития человеческого общества свойственен свой исторически обусловленный уровень развития производительных сил и соответствующий ему характер производственных отношений, одним словом, свое общественное бытие. Каждой из ступеней развития общества присущ строго определенный характер художественного сознания и эстетических ощущений. Изменение объективной действительности приводит к изменению художественного сознания, эстетических понятий, вкусов, представлений.

«Всякий базис,— пишет товарищ Сталин,—имеет свою, соответствующую ему надстройку... Если изменяется и ликвидируется базис, то вслед за ним изменяется и ликвидируется его надстройка, если рождается новый базис, то вслед за ним рождается соответствующая ему надстройка»[1].

Существует диалектический и метафизический подход к определению каких-либо понятий. Для метафизика понятия, как и законы мышления, есть нечто постоянное, раз навсегда данное, неизменное. Для диалектика руководящим принципом является признание изменчивости каждого отдельного понятия. По мере развития общественного бытия понятия не остаются неизменными, они меняются одновременно с процессом изменения материальной жизни.

Не вытекает ли из этого, что категория прекрасного, то есть понятие о прекрасном, не может быть понятием извечным, неизменным? Не ясно ли, что для социалистической эпохи содержание понятия прекрасного и может и должно быть отличным от того, как это содержание сформировалось в досоциалистическую эпоху?

Карл Маркс критиковал немецкого философа Фейербаха за то, что тот рассматривал явления статически. Маркс требовал конкретного понимания человеческой чувственности.

«Он не замечает, — писал Маркс о Фейербахе, — что окружающий его чувственный мир — вовсе не некая, непосредственно от века данная, всегда себе равная вещь, а продукт промышленности и общественного состояния, притом в том смысле, что это — исторический продукт, результат деятельности целого ряда поколений»[2].

Указывая на взаимосвязь сознания с материальной жизнью, марксистский философский материализм подчеркивает в то же время действенный характер человеческого сознания и, в частности, его художественных восприятий. Анализируя вопрос, Маркс прибегает к сравнению восприятий человека и животного. Вот что он пишет:

«Ясно, что *человеческий* глаз видит иначе, чем грубый, нечеловеческий глаз, что человеческое *ухо* слышит иначе, чем грубое ухо»[3].

«Орлиный глаз, — указывает Энгельс, — видит значительно дальше человеческого глаза, но человеческий глаз замечает в вещах значительно больше, чем глаз орла. Собака обладает значительно более тонким обонянием, чем человек, но она не различает и сотой доли тех запахов, которые для человека являются известными признаками различных вещей»[4].

Чувственное восприятие человека является, по Марксу, сознательным восприятием, тогда как чувственное восприятие животного есть неосознанное восприятие.

«Животное,— пишет Маркс,— не *«относится»* ни к чему и вообще не «относится»; для животного его отношение к другим не существует как отношение. Таким образом, сознание с самого начала есть общественный продукт и остается им, пока вообще существуют люди»[5].

Стало быть, решающим моментом, который отличает чувственное человеческое восприятие от чувственного восприятия животных, является практическая деятельность людей.

Доказано, что осознанное чувственное восприятие возникло у людей как результат труда. Труд разорвал биологически непосредственную связь человека с природой; он одновременно поставил человека над природой. С появлением трудовой деятельности человека появилось сознание

---

[1] И. В. Сталин. «Марксизм и вопросы языкознания». Сборник, стр. 5—6.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IV, стр. 33.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 626.
[4] Ф. Энгельс. «Диалектика природы». Изд. 1936 г., стр. 53.
[5] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IV, стр. 21.

в полном смысле этого слова. С того момента, когда человек стал пользоваться орудиями труда для изменения природы и с их помощью стал приспосабливать природу к своим нуждам, то есть с того времени, когда он начал создавать себе искусственную среду, он стал все менее зависеть от стихийных действий сил природы и получил возможность освобождаться от непосредственно биологического приспособления своих органов чувств к среде. Маркс пишет:

«Каждое из его человеческих отношений к миру — зрение, слух, обоняние, вкус, чувство, мышление, созерцание, ощущение, хотение, деятельность, любовь, — словом, все органы его индивидуальности, равно как и те органы, которые даны непосредственно в форме общественных органов, являются в своем *предметном* отношении, или в своем *отношении к предмету*, присвоением последнего»[1].

По мере развития производительных сил все разнообразные предметы природы: земля, вода, минералы, деревья и т. д. все больше и больше вовлекались человеком в процесс производства и преобразовывались в соответствии с его потребностями. Усилиями человека природа все более и более «очеловечивалась». Труд человека, как указывал Маркс, постоянно переходит из формы деятельности в форму бытия, из формы движения в форму предметности.

Из продуктов природы человек стал создавать вокруг себя искусственную среду — материальную культуру, являющуюся условием его существования, способствующую расширению его чувственного кругозора.

Объекты материальной культуры постоянно порождаются и изменяются. Изменения материальной культуры вызывают в то же время изменения и в художественном сознании. Новые формы общественного предметного бытия определяют возникновение совершенно новых форм художественного сознания.

«Человек утверждается в предметном мире, — пишет Маркс, — не только через посредство мышления, а и через посредство *всех* чувств»[2]. Таким образом, произведенные людьми предметы оказывают свое обратное влияние на человека, причем не только в смысле удовлетворения его потребностей, а и в смысле развития способностей его органов чувств к восприятию.

Художественное сознание, а следовательно, и эстетические восприятия людей как по содержанию, так и по форме определяются и формируются всей практикой человека, всей его общественно-исторической деятельностью. Поэтому вполне понятно, какую колоссальную роль в развитии художественного сознания людей могло сыграть возникновение, а вслед за ним и развитие различных форм искусства. Созданный человеком в архитектуре, живописи, музыке, поэзии мир образов, форм, ритмов, красок, звукосочетаний в значительной мере способствовал развитию сознания людей вообще и их эстетического сознания в частности. При этом следует всегда и неизменно помнить, что возникновение и совершенствование художественных восприятий могло произойти лишь при условии активного практического воздействия человека на внешний мир.

«*Чувства* общественного человека, — указывает Маркс, — *иные*, чем у необщественного; только благодаря (предметно) объективно развернутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной *человеческой* чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы, — словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться *чувства*, чувства, которые утверждаются как *человеческие* существенные силы. Не только обычные пять чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), одним словом, *человеческое* чувство, человечность органов чувств, возникают только благодаря бытию *их* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. *Образование* пяти чувств, это — продукт всей всемирной истории»[3].

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 625.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 627.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 627.

Из всего сказанного следует, что сам характер художественного восприятия определяется не биологическими факторами. Он проистекает и в силу этого обязан выводиться из конкретно-исторической обстановки.

Общество, основанное на эксплоатации человека человеком, где существует варварски калечащее человека разделение труда, каторжный труд, полуголодный быт, духовная придавленность основной части населения, лишает возможности подавляющую массу людей воспринимать полно и всесторонне богатство чувственного мира, красоту действительности, величие науки. Веками сохраняемые тяжелые условия труда и быта постоянно притупляют способности художественного сознания и восприятия людей, могут не только создавать равнодушие, но доводить до «атрофии» отдельные органы чувств. К. Маркс в «Капитале» отмечал, что классовое общество порождает «гипертрофию и атрофию на обоих полюсах человечества, хотя и в противоположном направлении»[1].

Современная жизнь за рубежом является богатой иллюстрацией к словам Маркса. В то время, как художественное сознание пресыщенной праздной жизнью, богатством и роскошью ничтожной кучки империалистов все больше вырождается, — чему примером служат господствующие в наш век за рубежом уродливая формалистическая живопись, упадочническая поэзия, доведенная до дикости музыка, — художественное сознание здоровой части общества — трудящихся — нарочито сковывается, умышленно задерживается и ограничивается.

Лишь в борьбе против капиталистического рабства мысль и чувства трудящегося обретают возможность для своего всестороннего развития.

2

Художественно образное познание, как и познание вообще, очень сложный процесс. Одним из главных качественных элементов всякого познания, на что указывает В. И. Ленин, является способность сознания людей не только отражать реальный мир, но и творить его. Вот это качество и возлагает на художников всех отраслей советского искусства особенно высокую ответственность за их творчество.

Главнейшая обязанность художника — показать народу то или иное явление в такой форме, которая наилучшим образом раскрывает суть действительности. Известно, что форма и сущность неотделимы: как форма всегда существенна, так и сущность — формирована. В художественном произведении образность (как форма произведения) существенна, а сущность (содержание произведения) образна. Но следует иметь в виду, что формирование образной «сущности» зависит от содержания, как такового.

Еще Н. Г. Чернышевский постоянно останавливал внимание художников на том, что всякое передовое и подлинно художественное произведение должно иметь глубокую мысль, глубокое содержание. Он подчеркивал в своих трудах не раз, что самая «роскошная» форма — пустоцвет, если она не выражает серьезной мысли.

«Великолепная форма находится в нескладном противоречии с бедностью содержания, мысль дает произведению единство, жизнь», — писал Чернышевский и пояснял свой тезис такого рода рассуждением: «... талант дает только возможность действовать. Каково будет достоинство деятельности, зависит уже от ее смысла, от ее содержания. Если бы Рафаэль писал только арабески, птичек и цветки, в этих арабесках, птичках и цветках был бы виден огромный талант, — но скажите, останавливались бы вы в благоговении перед этими цветками и птичками, возвышало ли бы, очищало ли бы вашу душу рассматривание этих милых безделушек? Но зачем говорить о вас, будем говорить о самом Рафаэле, — был ли бы он славен и велик, если бы писал безделушки? Напротив, не говорили ли бы о нем с досадою, почти с негодованием: он погубил свой талант!»[2].

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 379.
[2] Н. Г. Чернышевский. Сочинения, т. III, стр. 56.

Советская действительность впервые в человеческой истории является по-настоящему прекрасной. Коль скоро это так, вполне понятно, что форма выражения ее должна быть самой совершенной. Но это далеко не все. Советский строй вызвал к жизни множество явлений, которых никогда не мог иметь капитализм. Естественно, что для отображения их средствами искусства необходимы и новые приемы. Отсюда одна из коренных задач советских творческих работников сводится к тому, чтобы прекрасная социалистическая действительность получила свое отображение в прекрасных *по форме* художественных произведениях.

В этой связи уместно напомнить, что среди авторов советской эстетической литературы до начала 30-х годов нередко можно было встретить таких, которые считали понятие прекрасного «наследием» капитализма и полагали на этом основании, что человеку новой социалистической эпохи не подобает признавать красоту. По мнению таких людей, понятие прекрасного вообще должно быть вычеркнуто из нашей новой жизни, ибо красота и социализм — понятия-де несовместимые и даже более того — взаимоисключающие. Так, Н. Иезуитов в статье «Конец красоте» писал: «Может быть нужно красиво показать наше социалистическое строительство и наших строителей, может быть художественный показ героев большевистских темпов должен быть красивым показом? На это можно ответить только отрицательно. Мы можем восхищаться и мы восхищаемся энтузиазмом ударников, краснознаменцев, энергией героев большевистской страны. Но героизм социалистического труда и красота — понятия несовместимые... Назвать наше социалистическое строительство красивым — это цинизм по отношению к строительству и боевой работе пролетариата»[1].

Н. Иезуитов утверждал, что категория прекрасного есть категория буржуазно-идеалистической эстетики, что в СССР с разгромом последнего эксплоататорского класса — кулачества, время красоты прошло.

Нетрудно заметить объективную общность точки зрения Иезуитова со взглядами зарубежных эстетов, которые распространяют невероятные измышления о том, что красота чужда социализму. Сказать, что красота у нас в стране исчезла вместе с ликвидацией эксплоататоров, значит признать, что лишь эксплоататоры являются носителями красоты.

Нет надобности долго останавливаться на этом глубоко порочном рассуждении: оно без комментариев понятно. Но дело в том, что это заявление не единично. Не так давно подобный взгляд на отношение понятия прекрасного к советской жизни выразил в журнале «Вопросы философии» проф. В. Сарабьянов. Отдавая дань нигилистскому отношению к прекрасному, он говорил: «Искусствоведческие теории, утверждающие, что объектом искусства является прекрасное, — это пройденная ступень. Объект искусства — жизнь, и мы должны требовать от искусства, чтобы оно в художественных формах отражало жизнь, отражало нашу эпоху»[2].

В этом высказывании явно противопоставляется прекрасное и жизнь. Логически развивая мысль В. Сарабьянова, можно притти к абсурдному выводу, что наша социалистическая действительность не должна оцениваться с точки зрения красоты.

Но спрашивается, на каком же основании возможно отрицание красоты при социализме? Оказывается, на том, что категория прекрасного есть якобы специфическая категория буржуазно-идеалистической эстетики, предназначенная для отражения художественных вкусов лишь господствующих эксплоататорских классов. Отсюда всякое стремление признать прекрасное рассматривается как рецидив буржуазно-идеалистической эстетики. Однако не может быть сомнений, что такая позиция есть пережиток идеалистических понятий.

Марксизм не отрицает красоту. Клара Цеткин рассказывала, как в беседе с ней В. И. Ленин говорил: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»... Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь—много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе»[1].

В свете ленинского положения ясна ошибка всех современных упразднителей красоты. Она состоит в том, что они рассматривали социалистическое общество и его искусство с позиций буржуазной эстетики. Они «не заметили», что Октябрьская социалистическая революция произвела коренное преобразование действительности в нашей стране, что после Октября исчезла не красота, а лишь старое представление о ней. Ошибка упразднителей красивого сводится к тому, что они стремились оценивать советское искусство, пользуясь давно отжившими эстетическими понятиями и категориями, которые заимствованы ими из арсенала идеалистической эстетики.

Каждый класс имеет свое собственное суждение о прекрасном. Но эстетическая истина объективна, как и всякая другая истина. И единство субъективного и объективного в этой сфере присуще лишь советской социалистической эстетике.

С появлением марксизма-ленинизма как научного мировоззрения рабочего класса закончился период, когда эстетика как наука существовала не для народа, а была занятием одиночек, достоянием тех или иных философских школ, достоянием различных литературных течений, в большинстве случаев замкнутых и оторванных от трудовой жизни, чуждых народу. С возникновением марксизма-ленинизма начался совершенно новый период в истории развития эстетической мысли. Эстетика как наука о законах и формах развития искусства превратилась в духовное оружие рабочего класса.

Диктатура рабочего класса, вооруженная теорией марксистско-ленинской эстетики, имеет возможность направлять массу советских художников на решение великих задач построения коммунистического общества. В этом состоит ее прямая действенная сила.

3

«Животное творит сообразно мере потребности вида, к которому оно принадлежит, в то время как человек умеет производить в соответствии с мерой каждого вида и всегда умеет подойти к предмету с подходящей мерой; человек творит поэтому по законам красоты»[2].

Уместно сказать, что в то время, когда эта мысль была высказана Марксом, в России подобное суждение было высказано Чернышевским. В диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» он писал:

«Признано всеми, что есть такая степень развития эстетического чувства в народе,... когда под преобладающим влиянием стремления к прекрасному замышляются и исполняются почти все предметы человеческой производительности»[3].

Как же следует понимать характер творчества человека в отличие от характера творчества животного?

Животное ассимилирует действительность по мере его потребности, то есть отношение его к действительности диктуется только особенностями его биологического вида. Оно производит под давлением физической потребности только то, что непосредственно нужно для него. Его «производство» поэтому всегда носит односторонний характер, продукты его «производства» непосредственно принадлежат его физическому телу. Все, что не может быть

---

[1] Журнал «Пролетарская литература», № 4, 1931 г.
[2] «Вопросы философии», № 1, 1948 г.

[1] «В. И. Ленин о культуре и искусстве». Сборник. 1938 г. стр. 298.
[2] «Маркс и Энгельс об искусстве». Сборник. 1938 г. стр. 57.
[3] Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике, стр. 78.

съедено или использовано для жилища, для защиты (в меру потребности вида), то для животного не существует. Стало быть, животное творит, не зная что творит, его производство неосознанное, оно есть лишь биологическое приспособление.

В отличие от животного человек есть существо сознательное; его творчество всегда направлено к определенной цели и всегда так или иначе осознано; художественная обработка предметного мира является сознательным актом его творчества. В отличие от животного человек творит универсально, он воспроизводит всю природу. Но прежде чем обработать тот или иной предмет, скажем, перед тем, как что-либо построить, он представит себе мысленно, что он хочет создать, а в конце процесса этого своего производства он получает результат, который представлялся ему до начала его творчества.

«Он не только изменяет форму того, что дано природой: в том, что дано природой, он осуществляет в то же время и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю. И это подчинение не есть единичный акт...», — писал Маркс[1].

Стало быть, человек воздействует на природу и творит ее в определенных объективных качествах, он «творит по законам красоты».

Как уже говорилось, эстетическая потребность и сам человек, обладающий способностью эстетического восприятия, не есть простой продукт природы. Эстетическое восприятие — результат развития материального производства, достигшего той стадии, когда оно само вышло из состояния первоначальной грубости и непосредственности, когда оно в результате своего развития путем упражнений и повторений достигло степени искусства.

Творчество «по законам красоты» есть один из моментов познания объективного мира. Творческий процесс по законам красоты предполагает, что человек не может творить независимо от свойств, внутреннего и внешнего качества и характера предмета. Создавая, человек всегда обязан посчитаться с собственной диалектикой предмета, он не может ее игнорировать, он должен творить сообразно с ней. Творя, человек добивается того, чтобы обрабатываемый им материал раскрывался и формировался, сохраняя свои внутренние качества. Значит, творчество «по законам красоты» есть не что иное, как эстетическое отношение к окружающему предметному миру; оно зиждется на диалектическом единстве цели человека с качествами и свойствами явлений, процессов и предметов объективного мира.

Марксизм учит, что диалектические законы — есть действительные законы природы, что природа не есть случайное скопление предметов и явлений, изолированных и оторванных друг от друга. Все явления и предметы объективного мира органически связаны между собой, взаимно обусловлены, и эта взаимосвязь и обусловленность является закономерностью.

«Взаимодействие тел — как мертвой, так и живой природы — включает в себя как гармонию, так и коллизию, как борьбу, так и сотрудничество», — писал Энгельс[2].

Отсюда следует, что человек, воспроизводя природу универсально, не может осуществить свое целесообразное творчество без строгого соблюдения закономерностей самой природы. Ведь совершенно ясно, что если природа не хаотична, то человек в своей практической деятельности не может не исходить из закономерностей природы, ее общей гармоничности и согласованности. Следовательно, источник красоты существует в действительности, объективная красота лежит в самой природе, а так называемые «законы красоты», художественная обработка предметного мира, производство «по законам красоты» есть только отражение человеком господствующих в объективном мире отношений, закономерностей, истин, осознание которых складывается в понятие прекрасного.

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 129.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма, стр. 305.

Таким образом объективные законы красоты не лежат за пределами объективных законов диалектики. Напротив, поскольку художественная обработка предметного мира есть один из способов познания его, они вытекают, обусловливаются и определяются этими объективными законами.

4

В классово-антагонистических социально-экономических формациях, в силу наличия частной собственности на орудия и средства производства и вытекающего отсюда разделения материального и духовного труда, происходит разрушение и отчуждение «человеческой сущности». Пропасть между ростом производительных сил и условиями материальной и духовной жизни трудовых классов достигает своей наибольшей глубины при капитализме. В недрах капиталистического общества концентрация капитала достигает наивысшей степени, вследствие чего на одной стороне—класс имущих и в его распоряжении огромные богатства, роскошь и довольство, на другой стороне — класс неимущих, претерпевающий голод, нищету, материальное и духовное порабощение. Но, как известно, именно этот класс является могильщиком капитализма, он упраздняет гнусную капиталистическую действительность и строит коммунистическое общество, способное полностью предоставить человечеству материальные и духовные условия, обеспечивающие нормальное развитие как отдельного человека, так и всего общества.

«Только рабочий класс понимает, — писал А. М. Горький, — что старый мир грозит ему одичанием, вырождением и что его необходимо разрушить»[1].

Коммунистическое общество и есть тот идеал общественной организации людей, к которому стремится все трудящееся человечество. Построение такого общества полностью удовлетворит закономерные стремления трудящихся людей жить в нормальных материальных и духовных условиях. Говоря в этом смысле о творческом процессе, совершающемся между человеком и природой «по законам красоты», можно сказать, что построение коммунистического общества и есть, по существу, соблюдение этих законов, поскольку коммунистическое общество есть то общество, которое освобождает труд и создает человеку условия прекрасной жизни. Именно это положение и дает нам основание считать, что прекрасное есть самый типичный элемент в творческой деятельности советского человека, человека социалистического общества.

Понятие прекрасного в жизни гораздо шире понятия прекрасного в искусстве. В природе существуют вещи, предметы, которые обладают эстетическими свойствами. Таковы, например, золото и серебро, которые, по выражению Маркса, благодаря своему предметному цвету делаются естественным материалом блеска и украшения. В обществе также много прекрасного для человека. Красота мира выходит за пределы искусства; искусство не исчерпывает всей красоты действительности. Именно поэтому мастер любой отрасли общественного производства может создавать красоту.

«Во всем, — писал Горький, — что сделано и делается человеком, в каждой вещи заключена его душа»[2]. В другом месте: «Человек по натуре своей художник. Он всюду, так или иначе, стремится вносить в свою жизнь красоту. Он хочет перестать быть животным, которое только ест, пьет и довольно бессмысленно, полумеханически, производит детей»[3].

Прекрасное способно принимать самые разнообразные формы. Однако это отнюдь не значит, что нет возможности наметить его главной, коренной формы.

Всякое прекрасное должно быть целесообразным. В признании целесообразности прекрасного нет ничего оскорбительного для эстетики. Истинная красота не создается произвольно, чисто субъективно, а обусловливается

[1] «Горький об искусстве». Сборник, стр. 214.
[2] М. Горький. Не собранные литературно-критические статьи, стр. 481.
[3] М. Горький. О литературе. 1935 г. стр. 35.

объективными законами. Практическая целесообразность прекрасного выражается в его жизненности. В социалистическом обществе существует диалектическое единство прекрасного и практически целесообразного.

«Предмет искусства, — писал Маркс, — а также всякий другой продукт,—создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»[1].

В 1922 году один из руководителей Пролеткульта Плетнев в статье, опубликованной «Правдой», писал : «Будуарный херувимчик нелеп на фасаде грандиозной электрической станции, гирляндочки цветочков смешны на перекинутом через ширь реки мосту. И станция, и мост красивы своей красотой мощи, силы, конструкции огромных масс стали, железа, бетона, камня. Красота аэроплана родилась не из желания сделать его красивым, а из его облегчающей полет конструкции, а его красота и на земле и в высотах бесспорна. Это красота производственной, технической целесообразности». Прочитав статью Плетнева, В. И. Ленин по поводу этого тезиса сделал на полях замечание: «Верно, но конкретно»[2].

На основании этого замечания В. И. Ленина нетрудно притти к выводу, что в социалистическом обществе прекрасное не должно и не может сводиться только к внешнему украшению жизни, оно должно входить в самое содержание жизни. Значение прекрасного заключается совсем не в том, чтоб составлять предмет для «чистого любования» людей. Его главное эстетическое значение состоит в том, чтобы оно было полезным, воспитывало людей, помогало человеку в борьбе со стихийными силами природы и враждебными силами в обществе. Иначе говоря, чтобы оно будило в человеке активное отношение к окружающей его жизни. Эстетическое наслаждение не есть какая-то особая, чуть ли не свыше данная способность человека к восприятию красивого. Эстетическое наслаждение есть лишь одна из форм проявления духовных чувств людей. Вот почему удовлетворение эстетического чувства по существу имеет утилитарный смысл.

Вместе с тем, практичность всякого искусства, и в том числе утилитарный смысл прекрасного, отличны от практической целесообразности прекрасно созданных предметов материального производства. Отождествление практичности искусства с практической целесообразностью прекрасно созданных вещей характерно для эстетики буржуазного общества, где основной, всеподчиняющей идеей выступает частная собственность. В подготовительных работах для «Святого семейства» Маркс, вскрывая природу буржуазного взгляда на предмет, указывал: «Частная собственность сделала нас столь тупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является *нашим* лишь тогда, когда мы им обладаем, т. е. когда он существует для нас как капитал, когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т. д., когда мы, говоря коротко, потребляем его. Но с точки зрения частной собственности все эти непосредственные формы владения являются, в свою очередь, только *средствами к жизни*, а жизнь, для которой они служат средствами, есть *жизнь частной собственности* — труд и капитализирование. Поэтому на место *всех* физических и духовных чувств стало простое отчуждение *всех* этих чувств, чувство *обладания*»[3].

Понимание практичности искусства, а значит и понятие прекрасного, не может иметь что-либо общее с этим чисто буржуазным отношением к предмету. Практичность всякого искусства, особенно в советском обществе, имеет характер идейного значения, иначе говоря, характер партийности — важнейшего из элементов воспитания людей.

А. М. Горький дал несколько примерных определений сущности прекрасного. Приведем лишь одно, на наш взгляд, самое замечательное.

«Под красотой, — писал Алексей Максимович, — понимается такое сочетание различных материалов, — а также звуков, красок, слов, — которое придает созданному — сработанному — человеком-мастером форму, действующую на чувство и разум, как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость пред их способностью к творчеству»[1].

Разумеется, нельзя принять эти слова за точное определение прекрасного. Однако замечательно, что в понятие красоты Горький ввел человеческий труд. Для Горького человек — дитя труда, и красота, естественно, им понималась с точки зрения процесса человеческого труда — творчества.

Итак, что же такое прекрасное? Эстетическое наслаждение прекрасным — это чувство, связанное с отражением в сознании прекрасного в действительности. Осознание прекрасного вызывает в нас эмоции радости, счастья, дает нам силу в борьбе. По нашему мнению, главной формой прекрасного в жизни человека социалистического общества, вызывающей в нас эмоции радости и счастья, дающей нам силу в борьбе за построение коммунистического общества, является свободный, целесообразный труд.

Прекрасное — есть исторически сложившаяся, объективно существующая категория общественного бытия. Прекрасно то, что движет нашу жизнь вперед. Прекрасно то, что нравится трудящемуся человеку, что вызывает в нем радость, бодрость и стремление к деянию. И вот самым общим из того, что радует трудящегося человека, что наполняет его жизненной энергией, без чего жизнь человека была бы немыслима, без чего сам человек не был бы тем, кем стал он в действительности — является свободный, целесообразный человеческий труд.

Определение «прекрасное есть свободный, целесообразный человеческий труд» не претендует быть ни исключительным, ни всеобщим; оно подчеркивает лишь ведущую, коренную форму прекрасного в жизни человека социалистического общества.

Не будем останавливаться на том, что с самого начала зарождения человеческого общества трудовые процессы были решающими факторами, превратившими животное в человека и положившими начало человеческой культуре. Не будем останавливаться на том, что благодаря труду человек вышел из состояния животного и превратился в мыслящее существо, способное творить орудия и средства производства. Излишне также останавливаться и на том, что в общем ходе развития трудовых процессов еще в древности почитались героями люди труда, «мастера на все руки», которые именно благодаря своим трудовым подвигам даже возводились в сан богов. Геракл и Гефест, Артемида и Деметра в представлении древних были не господами, а трудовыми людьми, вооруженными орудиями труда, почитаемыми за успехи в труде.

«Труд, — писал Маркс, — есть прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью обусловливает, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой. Веществу природы он сам противостоит как сила природы. Для того, чтобы присвоить вещество природы в известной форме, пригодной для его собственной жизни, он приводит в движение принадлежащие его телу естественные силы: руки и ноги, голову и пальцы. Действуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в последней способности и подчиняет игру этих сил своей собственной власти»[2].

Таким образом, как подчеркивал Маркс, труд всегда был основанием жизни человеческого общества. На протяжении истории трудом людей, направленным на прогрессивное развитие общества, определялась жизнь человека. Естест-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XII, ч. 1, стр. 182.
[2] «В. И. Ленин о культуре и искусстве». Сборник, 1938 г. стр. 289.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. III, стр. 625.

[1] М. Горький. О литературе. 1935 г. стр. 291.
[2] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 128.

венно, что в условиях советской социалистической действительности, когда труд раскрепощен, жизнь означает прежде всего созидательный и радостный общественно полезный труд.

Всякий труд таит в себе зародыш радостного отношения к нему, и всякий труд, по природе своей, способен вызывать у человека чувство прекрасного. Все великие люди истории становились великими благодаря труду. Для них труд был потребностью жизни. Так, например, Маркс счастьем своей жизни считал труд и борьбу.

Но в досоциалистических условиях все, даже самые малые проблески радостного отношения к труду подавлялись варварскими условиями, нечеловеческой эксплоатацией трудящихся.

Беспросветно-рабское существование народа-труженика ярко выразил Салтыков-Щедрин в своем произведении «Коняга».

Картину подневольного труда человека в буржуазном обществе замечательно нарисовал также М. Горький во вступлении к одному из своих ранних произведений — «Челкаш». Жестокость капиталистической эксплоатации с огромным мастерством изобразил Горький и в таких своих произведениях, как «Мать», «Мещане», «Город Желтого дьявола» и многих других.

Однако прелесть труда столь велика и значительна в жизни человека, что даже каторжный труд при капитализме не снимает полностью тех проблесков чувства прекрасного, которое объективно вызывает у человека труд. Это замечательно выразил А. М. Горький в ряде своих рассказов и повестей, в частности в «Фоме Гордееве» в сцене подъема со дна Волги затонувшей баржи.

Классики марксизма-ленинизма, противопоставляя коммунизм капитализму, подчеркивали при этом коренное различие между трудом в буржуазном обществе, который является тяжелым бременем для трудящихся, и трудом в коммунистическом обществе, где, как писал Энгельс, «производительный труд из тяжелого бремени превратится в наслаждение»[1].

Освобожденный труд в СССР смог породить в огромных массах народа сознательное отношение к труду, переходящее в привычку и делающее труд первой жизненной потребностью. Деятельность передовых носителей коммунистических черт — лауреатов Сталинских премий, Героев Социалистического Труда в промышленности, сельском хозяйстве, на транспорте, в науке, культуре и искусстве — подтверждает истину о том, что труд как обязанность советского человека и труд как первейшая потребность его это две стороны одного и того же процесса — коммунистического труда.

В письме Вседонецкому слету мастеров угля академик И. Павлов писал: «Уважаемые горняки! Всю мою жизнь я любил и люблю умственный труд и физический и, пожалуй, даже больше второй. А особенно чувствовал себя удовлетворенным, когда в последний вносил какую-нибудь хорошую догадку, т. е. соединял голову с руками. Вы попали на эту дорогу. От души желаю Вам и дальше двигаться по этой единственно обеспечивающей счастье человека дороге».

Лауреат Сталинской премии Александр Чутких пишет: «В труде и борьбе за коммунизм находим мы смысл и счастье жизни».

«Мне кажется, — пишет знаменитая трактористка Прасковья Ангелина, — что в нашей стране неотделимы от труда и достатки, и радость, и слава, и все, что составляет жизнь советского человека... Моя слава от труда».

Стахановец А. Глебов говорит: «Для меня ценность советского гражданина и хорошего работника определяется степенью одухотворенной любви к труду».

Герой Социалистического Труда конструктор Ф. Токарев заявляет: «Созидательный труд радостен». Он же добавляет, что и произведения искусства, посвященные трудовой деятельности советских людей, должны быть радостными, бодрыми.

Черта трудолюбия характеризует всех положительных героев романов С. Бабаевского. Автор, например, так рисует портрет Семена Гончаренко: «Когда руки его ничем не заняты, то он не находит себе места: и скучает, и злится, и ощущает ломоту в теле, а ночью страдает бессонницей... Такая необычная любовь к труду была у него в крови. Взявшись за дело, он отдавал всего себя и не знал, что такое усталость, а самый процесс труда приносил ему одно наслаждение,— сделанная вещь казалась необычайно красивой».

В романе В. Ажаева «Далеко от Москвы» один из героев — старый инженер Тополев, буквально места себе не находит, когда прекращает занятия трудом. Другой герой этого же произведения Умара Магомет говорит: «Для меня без работы сидеть — собака-жизнь».

В фильме «Непокоренные» есть такой эпизод. Рабочие чугунно-литейного предприятия в Донбассе, лишенные в условиях немецкой оккупации возможности наслаждаться свободным трудом, отлили из металла роскошный цветок. Это была не просто забава. Железный цветок был символом тоски по тому свободному труду, который только в полной мере и способен принести человеку прочное эстетическое наслаждение. Это была мечта, фантазия. Но изображение прекрасного цветка, отлитого рабочими, нельзя рассматривать, как результат игры человеческой фантазии. Прекрасным был именно свободный труд, который потеряли рабочие. Образ цветка был наилучшим выражением потерянного прекрасного и, вместе с тем, благородной тоски по этому прекрасному.

У человека социалистического общества понятие о прекрасной жизни всегда ассоциируется с трудом. Всякий социально нормальный человек не может жить без того, чтобы постоянно не трудиться. Лишить советского человека труда значит лишить его самого прекрасного, самого высокого наслаждения в жизни.

Однако советским людям не свойственна отвлеченная, то есть безидейная любовь к труду: труд ради труда, труд для наслаждения трудом «вообще» — бессмыслица. Наслаждение людей трудом возможно лишь тогда, когда человек знает цель, во имя которой он трудится. «Великая энергия рождается лишь для великой цели»[1], — говорит И. В. Сталин.

В условиях советской социалистической действительности такой целью является коммунистическое общество. Великая энергия советского народа, направляемая партией на выполнение этой благородной цели, вдохновляет миллионы простых людей мира. Труд граждан социалистического общества, соединяющий в себе все лучшие надежды и желания людей мира, является прекрасным образцом для народов всех стран.

(Окончание в следующем номере)

[1] Ф. Энгельс. Анти-Дюринг, стр. 278.

[1] И. В. Сталин. Сочинения, т. I, стр. 20.

Н. Кастелин

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНООЧЕРКА

За последние годы в советской документальной кинематографии широкое распространение получили короткометражные киноочерки. Многие из них заслуженно пользуются популярностью у советского зрителя. Герои киноочерков—простые советские люди, строители и созидатели нового социалистического общества, новаторы производства и сельского хозяйства, представители советской интеллигенции.

Документальные киноочерки имеют огромное воспитательное и познавательное значение. Они помогают зрителям изучать нашу прекрасную действительность во всем ее богатстве и разнообразии, раскрывают величие наших дней и ту роль, которую каждый передовой советский человек играет в дальнейшем нашем движении к великим коммунистическим целям.

К сожалению, до сего времени некоторые работники документальной кинематографии имеют неправильное представление о киноочерке, о его значении и особенностях. Очерк все еще расценивается как «малая форма» искусства, не требующая большого мастерства, в отличие от полнометражных фильмов, представляющих собой, с точки зрения этих товарищей, единственно полноценное явление документальной кинематографии. Между тем практика показала, что создать хороший киноочерк-новеллу — дело трудное и не всегда под силу даже опытному режиссеру: чем миниатюрнее вещь, тем больше мастерства она требует.

Следует сказать, что за последнее время работники документальной кинематографии уделяют усиленное внимание киноочерку, анализируют его особенности, дискуссируют о методах работы над ним. Видимо, назрела необходимость сделать некоторые обобщения, поделиться опытом работы, поставить ряд существенных вопросов об этом важнейшем виде документальной кинематографии.

В данной статье мы не будем касаться особенностей видового и научно-популярного киноочерка, а ограничимся только очерками публицистическими. В зависимости от содержания, такие киноочерки могут быть (конечно, совершенно условно) подразделены на историко-биографические, обзорные, событийные и локально-тематические.

К историко-биографическим очеркам относятся короткометражные фильмы, посвященные жизни и деятельности выдающихся людей нашей Родины. Одним из таких очерков является, например, короткометражный фильм «Владимир Маяковский» (сценарий С. Нагорного, режиссер С. Бубрик).

Обзорные киноочерки знакомят зрителя с отдельными отраслями социалистического строительства, с явлениями культурно-политической жизни нашего народа. В таком очерке тема развертывается как бы вширь, обобщая несколько важнейших моментов, явлений жизни, иногда событийно вовсе не связанных одно с другим непосредственно, но раскрывающих общую тему фильма. Примером такого киноочерка может служить хотя бы короткометражный фильм «Знания в массы» (сценарий В. Полторацкого, режиссер Р. Григорьев).

Локально-тематический очерк, как правило, посвящается конкретному, отдельно взятому факту действительности — реальному колхозу, заводу и т. д. Примером такого очерка служит короткометражный фильм «У Белого моря», посвященный колхозу «Организатор» Архангельской области (сценарий Л. Кудреватых, режиссер М. Славинская). К этому же виду очерков следует отнести и короткометражные фильмы об отдельных новаторах производства или передовиках сельского хозяйства.

Событийные киноочерки определяются самим названием. Примером может служить короткометражный фильм «Страна голосует» (режиссер С. Гуров).

Отражая разнообразные явления действительности и, в первую очередь, наиболее выдающиеся события политической и культурной жизни нашей страны, автор киноочерка как художник-публицист, разумеется, не просто фотографирует жизнь, а осмысливает ее, выбирает наиболее типические факты и стороны этой жизни, стремясь показать их методами кинематографа в определенной взаимосвязи и последовательности. Это, естественно, предполагает, что в основу каждого такого киноочерка должен быть положен продуманный сценарный план, раскрывающий идею будущего фильма, отношение сценариста и режиссера к отражаемым событиям, и в соответствии с этим намечающий основные эпизоды, подлежащие съемке. В практике нашей работы такой план принято называть сценарием. Однако нам кажется, что это название, перешедшее в документальное кино из художественной кинематографии, вряд ли можно полностью понимать в том смысле, который в него вкладывают там. Есть документальные фильмы, в которых роль сценария, то есть преднамеренного планирования съемок, неизмеримо выше, чем иные предполагают.

☆

В статье «В защиту сценария документального фильма» («Советское искусство», 25 апреля 1950 г.) С. Гарин пишет: «Если попытаться проанализировать любое произведение документальной кинематографии, то во всех случаях на первое место выступят достоинства или недостатки литературного сценария — основы основ фильма».

Слов нет, значение сценария и здесь огромно. Но дело в том, что, анализируя любое произведение документальной кинематографии, практически надо «на первом месте» рассматривать не литературный сценарий, а реальную жизнь, отраженную с той или иной документальной точностью в этом произведении. Фильм «Юность мира», например, интересен не столько достоинствами своего литературного сценария, сколько самим событием, имеющим собственную логику.

Точно так же «основой основ» фильма «Физкультурный парад 1947 года» является сам физкультурный парад с его внутренним «сценарием», а не литературный сценарий фильма.

Оговариваемся, мы вовсе не против сценариев и сценарных планов в документальном кино. Отрицание их привело бы к отсутствию точки зрения (во время съемок), к анархии съемок, к господству стихии самого события, то есть к натурализму. Речь идет лишь о том, что не следует преувеличивать значения подготовки «железного» сценария в событийных фильмах, выдвигать сценарную проблему в этой работе на первый план вместо того, чтобы уделять больше внимания жизненной логике самих событий, например, ходу голосования во время выборов в Верховный Совет (фильм «Москва голосует»).

Между сценарием художественного фильма и сценарием, или, вернее, сценарным планом документального фильма имеются существенные различия. Литературный сценарий художественного фильма раскрывает идею будущего фильма в художественных образах. Рассчитывая на актерское исполнение, писатель вкладывает в уста действующих лиц диалог, произвольно перемещает их, определяет поведение, придумывает и подробно описывает специфическую обстановку действия. Всех этих особенностей нет в документальной кинематографии, которая имеет дело с реальными людьми, взятыми из подлинной жизни и действующими в данной, предложенной жизнью реальной обстановке.

Центральная студия документальных фильмов активно сотрудничает с лучшими сценаристами документальной кинематографии — Б. Агапов, Е. Кригер, И. Бачелис и другие хорошо работают в этом плане. В содружестве с ними создано немало выдающихся документальных фильмов. Немало у нас режиссеров-документалистов, умеющих внимательно наблюдать жизнь, подмечать в ней характернейшие, типические явления и создавать партийно направленные, высокохудожественные и волнующие фильмы по своим сценарным планам. Так были созданы фильмы «Освобожденная Чехословакия» и «Новая Албания» И. Копалина; «Сталинград» и «Польша» Л. Варламова; «Разгром немецких войск под Москвой» Л. Варламова и И. Копалина; «Ленинград в борьбе» и «Суд народов» Р. Кармена; «Черноморцы» и «Народные мстители» В. Беляева; «Юность мира» А. Ованесовой и другие. Все эти фильмы получили общенародное признание и были удостоены Сталинских премий.

Требование социалистического реализма, требование от искусства правды жизни целиком относится и к киноочерку, который отражает жизнь во всей ее подлинной красочности и обязательно с документальной точностью. Отсюда — первый и основной критерий при оценке киноочерка: насколько правдиво и точно отражена та или иная сторона действительной жизни.

Но советский киноочеркист, как мы уже говорили, отражая действительность, выбирает наиболее типические явления, осмысливает их, активно выдвигает и решает те или иные проблемы жизни. Отсюда — второй критерий: общественная значимость проблемы, поставленной в киноочерке, насколько она актуальна, насколько правильно, по-партийному решена она киноочеркистом. Следовательно, советский художник-публицист, автор киноочерка, должен уметь видеть ростки нового в общественной жизни, ярко и убедительно показать их, привлечь к ним внимание зрителей. И именно в силу этого нельзя устанавливать для короткометражного фильма никакого шаблона, никакого трафарета. Киноочерки могут и должны быть, как сама жизнь, разнообразны по своему характеру, всегда оригинальны по композиции, по форме в целом.

Зрительный материал, текст, музыка — каждый из этих компонентов имеет в киноочерке чрезвычайно важное значение. Из всех этих компонентов практически больше всего недооценивается звукооформление. Нередко мы видим в очерке, как едет автомобиль или трамвай, но, как правило, никогда не слышим звуков их движения. Слишком мало используем мы синхронные записи. Однако самым главным компонентом является, безусловно, изобразительный материал, определяющий и музыкальное оформление и текст киноочерка. Вот почему главное внимание и сценариста и режиссера должно быть сосредоточено на отборе зрительного материала, через который должна правдиво и точно выразиться идея, партийная направленность киноочерка. Принцип партийности является основой работы над киноочерком, и именно поэтому режиссер, литератор и оператор должны делать киноочерки интересными, занимательными, красочно разнообразными, рассчитанными не только на интеллектуальное, но и эмоциональное восприятие зрителей.

«У Белого моря»

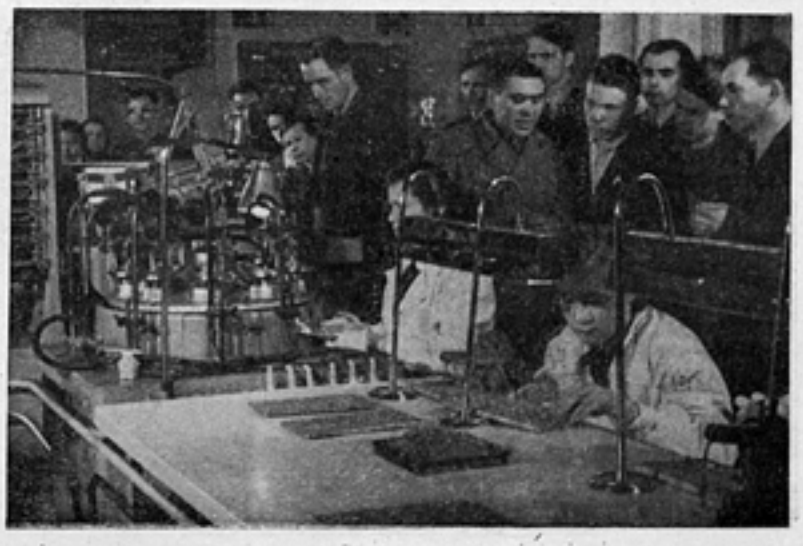
☆

Остановимся на нескольких киноочерках, выпущенных за последнее время.

Стержневой темой киноочерка «У Белого моря» является борьба колхозников за поднятие животноводства и, в частности, борьба за корм в условиях сурового Севера. Вокруг колхоза «Организатор» мало выпасов и угодий, поэтому колхозники отправляют коров весной на островные пастбища. С большой художественной выразительностью киноочерк показывает борьбу колхозников с морем за корм. В короткие часы морского отлива вслед за уходящей волной наступают косари. Скошенную траву быстро грузят на баржи, приведенные сюда в часы прилива. Но вот начался прилив, и груженая баржа, буксируемая катером, движется по морю к колхозным берегам. Весь киноочерк и особенно этот эпизод построен с большим драматургическим напряжением. Режиссер М. Славинская долго пробыла в колхозе, близко узнала его замечательных людей, они перестали смущаться ее и в присутствии режиссера и оператора вели себя так же, как и без них. В итоге авторам удалось показать людей естественно, жизненно правдиво, удалось создать идейно направленный киноочерк.

А вот киноочерк «Плоды колхозного труда», посвященный другому замечательному колхозу — колхозу-миллионеру «Красный Октябрь». В этом очерке ни сценарист А. Грязнов, ни режиссер Н. Кармазинский не сумели отыскать жизненную «драматургию» борьбы колхозников

«Знания в массы»



за высокий урожай. Большое количество эпизодов слабо связано между собой, фильм получился вялый, малоубедительный, скучный. Авторы этого фильма забыли, что киноочерк должен обобщать материал, а не протоколировать его.

Обзорный киноочерк «Знания в массы», посвященный деятельности Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, подчинен центральной идее — показу того, что только в условиях социалистической действительности стала возможной массовая пропаганда научных и политических знаний, тесное общение науки с жизнью. Эпизод за эпизодом раскрывает перед зрителем огромный размах лекционной работы в нашей необъятной стране. В очерке показаны и академики Вавилов и Лысенко, и председатель колхоза имени Калинина Скороспелова, и главный врач больницы Макаренко, и много других лекторов, выступающих перед массовой аудиторией. Особенно удачен эпизод, посвященный знатному стахановцу-разметчику А. Дмитриеву. Из огромного количества брошюр лекций появляется наплывом брошюра, посвященная методу Дмитриева. Вслед за этим зрители видят Дмитриева за работой, он размечает деталь турбины. Затем на экране аудитория Ленинградского Технологического института, где Дмитриев выступает с лекцией об особенностях своего метода. И диктор, обобщая это типическое явление нашей действительности, говорит о стирании грани между умственным и физическим трудом в условиях социализма. Режиссер, как нам кажется, удачно решил задачу — показать массовость лекционной работы в стране.

Итак, при всех возможностях кинопублицистики как искусства документальная точность отражения происходящих событий все же является для нас первейшим и обязательным требованием. Инсценировка должна быть безусловно исключена. Организация и восстановление факта, имеющие иногда место в нашей практике, допустимы как исключение, и обязательно при том непременном условии, чтобы режиссеры, «организуя факты», не искажали действительности.

В статье «Правдивость в документальном фильме» («Искусство кино», № 2, 1950 г.) И. Назаров правильно ставит вопрос об активном вмешательстве кинодокументалистов в жизнь. Однако приведенный им для примера эпизод из киноочерка Д. Дальского (когда по предложению режиссера горсовет назвал улицу именем бригады каменщиков), нам кажется надуманным и фальшивым.

Невразумительна в этом эпизоде и речь бригадира, в которой он, противопоставляя положение каменщиков в Советской стране их положению в буржуазном мире, подчеркивает, что его именем у нас названа целая улица, тогда как о каменщиках, построивших Миланский собор, никто не знает. Как будто Миланский собор знаменит не архитектурой а кладкой кирпича...

Активное, так сказать, организационное вмешательство документалистов в жизнь оправдано только в тех случаях, когда оно помогает выявить типические для нашей советской действительности явления на тех участках жизни, которые являются предметом данного киноочерка. Так, во время съемки киноочерка «Юные мастера» (сценарий В. Голованова, режиссер И. Посельский), посвященного учащимся ремесленных училищ, возникла идея заключить договор на социалистическое соревнование между коллективами двух училищ. Киноочерк выразительно запечатлел ход этого соревнования и его результаты. Работа над очерком уже закончена, а соревнование между этими училищами продолжается и с каждым днем принимает все больший размах. Такое активное вмешательство кинодокументалиста в жизнь можно лишь приветствовать.

Наиболее сложным видом киноочерка, требующим особенно большого мастерства, являются «кинопортреты», посвященные какому-либо конкретному человеку, например, новатору производства, знатному колхознику. Нередко такой киноочерк выглядит крайне фальшиво. В поведении героя чувствуются напряженность, неестественность. Это бывает в том случае, когда автор очерка надумывает искусственные ситуации, заставляет своих героев принимать неестественные позы, воспроизводить сцены с «психологическим переживанием» и тому подобное. Среди некоторых кинорежиссеров имеет хождение такая своеобразная теория о «методе работы с людьми». На практике чаще всего за этим «методом» скрывается опасная попытка заставить героев документальных фильмов, простых советских людей, играть перед киноаппаратом. Такой «метод» ничего, кроме вреда, принести не может. Требуется большой такт, режиссерское мастерство, чтобы запечатлеть на пленке человека в типичной рабочей обстановке, с естественными, характерными для него движениями, с поступками, свойственными ему в обычной жизни.

Примером удачного драматургического развития сюжета, взятого непосредственно из самой жизни, является киноочерк «Сталевары» (сценарий Л. Огнева, режиссер Б. Небылицкий), взволнованно повествующий о соревновании двух знатных сталеваров нашей страны — Амосова и Гусева. В этом очерке нет ничего надуманного, вымышленного. Вместе с тем развитие сюжета полно драматургического напряжения. Выступая на партийном комитете, златоустовский сталевар Амосов принимает на себя новое обязательство и вызывает на соревнование москвича Гусева. Затем экран переносит зрителя в Москву, на завод «Серп и молот», и вы видим рабочих, которые слушают заводское радио, оповестившее о вызове Амосова. Видим и Гусева. Он думает, совещается с товарищами и, принимая вызов, берет новое обязательство На экране снова Златоуст — работает Амосов, выполняя свое обязательство. Затем вновь цех, где трудится Гусев.. И зритель с большим интересом наблюдает за развитием сюжета фильма.

Нередко в документальном киноочерке драматургическое начало идет от реальной событийности. В самом деле, в чем ином заключается, например, «драматургия» такого замечательного документального фильма, как «Страна голосует»? Залогом успехов таких фильмов является кинорепортаж на основе политического и художественного отбора фактов, острого восприятия происходящих явлений.

☆

Наша действительность необычайно разнообразна, увлекательна, интересна и героична. Нужно научиться отражать ее во всей глубине, во всей динамике и красоте. Тогда киноочерки о жизни советских людей и о событиях, в которых они участвуют, будут отличаться драматургическим напряжением, большой взволнованностью, приобретут необходимую художественную силу и выразительность.

«Юные мастера»

1

2

В. Вейнберг

НОВЫЙ МЕТОД КОМБИНИРОВАННЫХ СЪЕМОК

Из года в год во все возрастающих масштабах работники всех областей кинематографии используют комбинированные съемки, непрерывно совершенствуя их техническое качество и достигая высокого художественного уровня. Однако мастера художественной кинематографии обращаются к ним преимущественно в тех случаях, когда съемки в натуре невозможны (пожары, крушения, взрывы, стихийные бедствия и т. д.). Между тем советская техника комбинированных съемок, освоившая самые разнообразные методы, представляет собой богатый арсенал еще неиспользованных творческих возможностей. Одним из таких методов, который может заинтересовать работников художественной кинематографии, является комбинированная съемка с применением люминесцентных красок.

Холодное свечение — люминесценция — известно человечеству много веков, но до последних десятилетий оставалось непонятным и мало изученным.

Выдающаяся роль в развитии наших знаний о физике явлений люминесценции принадлежит советским ученым во главе с академиком С. И. Вавиловым, которые во многом опередили зарубежную науку. Это открыло возможность широкого практического применения явлений люминесценции в области химии, медицины, геологии и пр. Важную роль выполняет явление люминесценции в телевидении, радиолокации и во многих приборах современной промышленности.

Оператор Ленинградской студии научно-популярных фильмов А. Лаврентьев предложил использовать в кинопроизводстве явление люминесценции и совместно с оператором П. Клушанцевым разработал основные принципы комбинированных съемок методом люминесцентных красок. Успешно проведенные в течение 1948—49 гг. научно-исследовательские работы позволили разработать технологию киносъемок с использованием люминесцирующих красок, так называемых люминофоров. Ряд научно-популярных картин производства Ленинградской студии, например, «Метеориты», «Марс», «Рассказ о магните», «Пушкин в Михайловском» и др. включают в себя очень интересные кадры, снятые этим методом.

Сейчас успешно заканчиваются исследовательские и экспериментальные работы по применению люмчнесцентных съемок в цветном кино, что еще более расширит творческие возможности люминесцентного метода комбинированных съемок в производстве не только научно-популярных и учебных, но и художественных фильмов.

Об использовании люминесцентных красок в театральной декоративной технике и в живописи известно уже в течение нескольких лет, но там они чаще всего воспринимаются зрителем как дополнительный неожиданный эффект, своей необычностью отвлекая внимание от содержания пьесы, картины. Трансформация рисунка ткани или пейзажа с помощью люминесцентных красок (например, превращение летнего пейзажа в зимний) при облучении их ультрафиолетовыми лучами создает впечатление фокуса, трюка. Все это далеко от подлинного искусства.

Совершенно другое значение приобретает применение люминесцентных красок в кино. Здесь открываются новые огромные художественные и технические возможности.

Прежде всего представляется возможным снять только то, что желательно, то есть исключительно те объекты, которые окрашены люминесцентными красками; все же остальные несветящиеся объекты или ненужные детали объектов, попадающие в кадр, полностью сольются с черным фоном.

При люминесцентных съемках контраст между темным фоном и светящимися объектами в несколько раз больше обычно существующего в природе: яркобелое небо и глубокая тень различаются менее, чем контраст, который может быть создан за счет увеличения яркости свечения люминесцирующих красок.

Теоретически яркость люминофоров прямо пропорциональна силе света облучения, таким образом, так называемый «выход люминесценции» становится управляемым, и свечение люминофоров, вызванное возбуждением лучистой энергией извне, практически может быть неограниченным по яркости.

Если к облучению ультрафиолетовым светом прибавить в известной пропорции нормальный свет, можно получить так называемый «смешанный свет», который дает огромные возможности сочетания нормальной съемки с люминесцентной. Этим обстоятельством могут воспользоваться мастера художественного кино и создавать неповторимые при других условиях кадры.

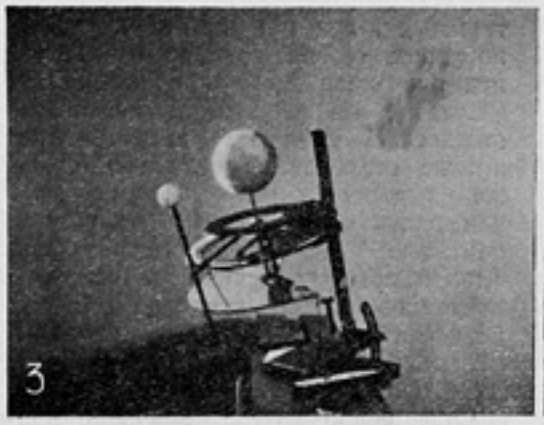
Чтобы яснее представить себе технологию производства киносъемок методом люминесценции, напомним несколько классических определений современной теории природы света.

Свет представляет собой электромагнитные волны, распространяющиеся со скоростью 300 000 километров в секунду. Интересным свойством световых воли является цвет, то есть наше физиологическое ощущение, которое связано с длиной волны*.

Как ни велик и разнообразен красками видимый окружающий нас

---

* Длина волны измеряется в ангстремах (A°), который равен одной десятимиллионной миллиметра.



3

4

мир, человеческий глаз имеет определенную границу восприятия световых колебаний. Видимый свет, спектр которого простирается от красной до фиолетовой области (с длинами волн от 8000 до 4000 А°) составляет только небольшую часть всего спектра электромагнитных волн.

В люминесцентной киносъемке для возбуждения свечения люминофоров мы используем ту часть невидимого спектра, которая лежит ниже фиолетовой области с длиной волны от 3000 до 4000 А° и которая называется ультрафиолетовой. При этом происходит своеобразная трансформация невидимых ультрафиолетовых лучей, которые возбуждают в люминофорах излучение видимого света. Значительное количество органических и минеральных веществ при облучении их ультрафиолетовыми лучами начинает испускать видимый свет; причем некоторые вещества обладают известной инерцией, то есть способностью некоторое время светиться, когда облучение прекращено.

Для целей киносъемок мы пользовались безинерционными красками, которые прекращали свечение почти мгновенно, когда прекращалось их облучение ультрафиолетовым светом.

Где же взять сильные источники ультрафиолетового, или так называемого черного света? Они существуют на всех наших студиях в виде прожекторов с дугами интенсивного горения, спектр которых богат ультрафиолетовыми лучами; надо только снабдить такие прожекторы фильтрами, срезающими видимый свет. Для этого применялись стеклянные фильтры особого состава, так называемое увиолевое стекло, вырабатываемое нашей промышленностью. Кроме того, наши заводы выпускают ртутные лампы всех систем, которые очень удобно применять при люминесцентных киносъемках в сочетании с увиолевыми фильтрами. Специальный фильтр на съемочном объективе защищает пленку от прямого или отраженного ультрафиолетового света.

Люминофоры, применяемые авторами этого метода съемок, изготовляются отечественной промышленностью.

Сейчас уже можно подвести некоторые итоги применения этого метода киносъемок в черно-белых фильмах.

Художественные надписи, заглавные титры весьма сложной конфигурации выполняются необычайно просто и выглядят очень эффектно (фото 1 и 2).

Заглавный титр экспериментального ролика «Люминесцентный метод комбинированной съемки» (фото 2) выглядел так: на глубоком черном фоне вращался ярко освещенный земной шар, а вокруг него, вращаясь в обратную сторону, проплывали четкие, удобочитаемые буквы. Земной шар — это учебный астрономический прибор (фото 1), окрашенный люминофорами, а буквы нанесены такими же красками на стенки бутыли, которую вращал ассистент оператора. При съемке в ультрафиолетовых лучах вся эта «кухня» оказалась невидимой; на пленку попали только шар и буквы.

При съемках астрономических эпизодов, когда необходимо на черном бархате скрывать механизмы, приводящие в движение модели планет, оператор всегда испытывал большие затруднения и редко такие кадры получались безупречно. Применяя метод люминесценции в фильмах «Марс», «Метеориты» и др., удалось добиться нужного эффекта без каких-либо особых сложных приспособлений (фото 3 и 4).

В макетах городских домов, кораблей, улиц и т. д. очень часто вечерние огни горят неестественно, нарушая художественное впечатление из-за масштабных искажений. При люминесцентных съемках возможно воспроизвести свечение любой яркости и любого цвета, даже в исключительно маленьких по размеру макетах, где свет «рисуется» и после освещения ультрафиолетовыми лучами загорается.

Особо интересные художественные возможности таятся в съемках при смешанном свете, когда, подбирая соответствующие степени освещенности и пользуясь управляемыми яркостями, можно выделить, «озарить» любую деталь кадра и снова затушевать, «убрать» ее. В экспериментальном ролике показан подобный прием (фото 5 и 6). На черном фоне появляется обычная надпись «Конец». Через мгновение она начинает двигаться вглубь, уменьшаясь в размерах. При постепенном включении белого, полуваттного света до известной степени смешения становится видно, что надпись снималась не на каком-либо особом фоне, а была прикреплена к спине ассистента; в кадре возникают декорации, приборы, люди — обычный вид павильона...

Трудно исчерпать интересные творческие возможности, которые мастера художественного кино могут найти в люминесцентном методе комбинированных киносъемок, значительно обогащая выразительные средства и удешевляя производство фильмов.

Метод комбинированных съемок с помощью люминесцентных красок, разработанный коллективом Ленинградской студии научно-популярных фильмов, приобрел уже законченную технологию и используется в производственных масштабах.

Использование люминесценции в цветных съемках в данное время проходит лабораторную проверку и первые результаты предвещают широкие перспективы.

Нет сомнения в том, что этот новый метод может и должен найти еще более широкое применение в производстве художественных фильмов, обогатив арсенал их творческих возможностей.

5

6

Ю. Михайлов

КИНЕМАТОГРАФИЯ ЧЕХОСЛОВАКИИ НА НОВОМ ПУТИ

Довоенные фильмы Чехословакии, несмотря на довольно высокий технический уровень их производства, не представляли большого интереса ввиду их идейно-политической ограниченности, характерной для буржуазной кинематографии в целом.

Героическая борьба чехословацкого народа с фашистскими захватчиками, историческая победа Советского Союза в Великой Отечественной войне вызволили Чехословакию из фашистского рабства, принесли ей национальную свободу и независимость. К власти пришел народ, ныне осуществляющий коренное преобразование социально-экономической и культурной жизни страны.

Естественен интерес, с которым советские зрители, советская кинематографическая общественность встретили новые фильмы страны, вставшей на путь демократии и социализма. Это были фильмы, посвященные борьбе чехословацкого народа с фашистскими поработителями в период временной немецкой оккупации, а также событиям чешской истории. Наиболее значительным из этих фильмов явился фильм «Люди без крыльев», который очень ярко и убедительно, почти с документальной точностью воспроизвел эпизод борьбы рабочих с оккупантами на одном из чешских аэродромов. Фильм с успехом демонстрировался на экранах СССР, Польши, Румынии, Болгарии, Венгрии и других стран.

К удачным произведениям следует отнести и поставленный режиссером В. Борским первый чешский цветной фильм «Ян Рогач из Дубы», рассказывающий о героической борьбе чешского народа за национальную и религиозную независимость.

Режиссер О. Вавра поставил фильм «Крокатит» по известному роману К. Чапека. Фильм ясно отразил отношение чехословацкого народа к войне, его гневный протест против попыток заправил антидемократического лагеря развязать новую мировую войну. Этот же режиссер поставил фильм «Немая баррикада», в котором рассказано о событиях последних дней минувшей войны, о пражском восстании в мае 1945 года и героизме простых людей—жителей Праги, поднявшихся на борьбу с оккупантами.

Большой успех имели также фильмы «Белая тьма» и «Волчьи норы», посвященные дружбе русского, словацкого и чешского народов и рассказывающие о народном восстании в Словакии против немецких оккупантов в 1944 году.

От фильма к фильму тематика произведений чехословацкой кинематографии становится все разнообразнее и актуальнее.

Режиссер В. Кубасек создал фильм «Два огня». Фильм показывает людей послевоенной Чехословакии, их новое отношение к труду. Живо и убедительно рассказано в фильме о борьбе между пережитками прошлого и зарождающейся справедливой, осмысленной и счастливой жизнью.

Фильм «Семейные неурядицы чиновника Кржишки» лауреата национальной премии за 1949 год режиссера И. Маха зло бичует бюрократические пережитки, оставшиеся в наследство от прошлого.

Удостоенный национальной премии фильм режиссера В. Кршка «Герои старой Праги» рассказывает о том, как боролся чешский народ за свободу на одном из важнейших этапов своей истории, когда бурлила вся Европа, когда феодальный режим разваливался под напором новых исторических сил. В фильме отображена и роль пролетариата, который в то время уже вышел на общественную арену и являлся значительной силой в революционных столкновениях ранней эпохи капитализма.

В фильме «Случай Z-8» режиссера М. Цикана противостоят друг другу два лагеря. В одном — народ Чехословакии, строящий новую жизнь, в другом—ничтожное меньшинство, враги родины, стремящиеся нанести предательский удар в спину, уничтожить результаты созидательного труда. Фильм показывает прямую связь антинародных элементов Чехословакии с зарубежной реакцией, разоблачает предателей в рядах рабочего класса, еще раз напоминает призыв Юлиуса Фучика: «Люди, будьте бдительны!»

Кинокомедия режиссера М. Фрича «Пятисотка» имела задачей показать повседневную жизнь новых предприятий, трудовой энтузиазм и инициативу рабочих, их новое отношение к труду.

Приведенные примеры (а их можно было бы продолжить) показывают, что современная чехословацкая кинематография идет в ногу со временем, живо откликается на те преобразования, которые происходят сейчас в стране в период смены старого, общественного строя новым, в эпоху перехода страны к социализму.

Если попытаться определить ведущую тему большинства послевоенных чехословацких фильмов, особенно созданных после февральских событий 1948 года, то ее можно сформулировать, как тему свободного созидательного труда. Это и естественно, поскольку свободный созидательный труд народа является главнейшим средством преобразования Чехословакии, а новое отношение человека к труду — основным условием и мерилом успеха этого преобразования.

Характерным для большинства послевоенных фильмов является и новый герой—человек труда, активно участвующий в перестройке своей страны. Рабочий, выполняющий пятилетний план, герой сегодняшнего дня Чехословакии, является героем и чехословацкого киноискусства. Возможно, что буржуазные эстеты определят этого героя, как «маленького человека». Но это определение не применимо к простому человеку, строящему социализм: это простой человек, но не ординарный. Этот простой человек хорошо знаком всему миру по советским фильмам. Его же мы видим в венгерском фильме «Пядь земли», в польском фильме «Последний этап» и в других кинопроизведениях стран народной демократии.

Это не забитый и подавленный «герой» буржуазного искусства, безуспешно защищающий свой одинокий маленький мирок от посягательств «ближних», от капиталистического гнета. Это не бесплодно ищущий свое место на земле «маленький человек», которого мы знаем по ряду фильмов американской и западно-европейской буржуазной кинематографии. Нет, героем новой чехословацкой кинематографии стал про-

стой трудящийся человек — хозяин и руководитель, который еще в 1938 году взялся за оружие, чтобы защищать свою родину, но был предан в Мюнхене. В течение семи лет он вел подпольную борьбу и во время войны поднял в Словакии восстание против оккупантов. Он возглавил восстание в Праге в 1945 году. Он был героем февральских дней 1948 года, а теперь он герой первого пятилетнего плана социалистического преобразования родины.

Новая чехословацкая кинематография доказала своими произведениями, что она стоит на правильном пути. Мастера чехословацкого кино умеют видеть то, что составляет основу жизни страны. В переживаемый Чехословакией переходный период они сумели за грудой обломков старых порядков и отживших отношений, за человеком прошлого увидеть то, что зарождается, что является типическим в сегодняшней жизни нации.

Конечно, в рабочем классе Чехословакии ударники еще не составляют подавляющего большинства. Но следуя традициям советского искусства социалистического реализма, мастера чехословацкого кино воспевают не то, что характеризует прошлое и находится в стадии разложения, а то, что движется вперед, что развивается, открывая путь будущему.

Значит ли это, что киноискусство Чехословакии уже до конца является искусством социалистического реализма? Нет, оно находится еще в самом начале пути и наряду с большими успехами имеет еще существенные недостатки. Но важно подчеркнуть, что его развитие плодотворно и с каждым годом дает все более значительные, ощутимые результаты.

В 1949 году на страницах плзенской газеты «Правда» была помещена в порядке дискуссии редакционная статья под заголовком: «Будет ли поставлена кинокомедия из заводской жизни?» Читатели живо откликнулись на статью, и обсуждение затронутых в ней вопросов превратилось в дискуссию о состоянии чехословацкой кинематографии. Рабочий завода «Шкода» писал: «Зная наших работников искусства, мы не можем поверить, что они настолько неквалифицированы, что не могут создать лучших произведений, чем те, которые они выпускают сейчас. Нам необходима критика, но не критика техники съемок, а критика идей... Образцом для нас должен быть советский фильм. Там в каждом эпизоде мы чувствуем дыхание народа, в наших же фильмах народ показан подчас как-то схематично, неверно, фальшиво. До сих пор наши режиссеры не всегда используют богатый источник правды жизни. Например, крупный завод — это богатый кладезь сюжетов для новых фильмов».

Жена шахтера М. Гяйкова, обращаясь к работникам чехословацкого кино, писала на страницах газеты «Свобода» (город Кладно): «Пропагандируйте всюду совершенство и высокий уровень советской кинематографии. В этом будет выражаться наша любовь и благодарность советскому народу. Наши киноактеры в своих советских друзьях имеют замечательных учителей. Глядя на советский фильм, забываешь, что сидишь в кинематографе. Ты борешься, работаешь, строишь и радуешься вместе с его героями! Ты становишься одним из них и уносишь с собой в жизнь новые знания, обогащаешься, становишься лучше. Советская партизанка действительно борется на экране, она выглядит, как подлинный боец. А наша? Тщательно завитая, в момент величайшей опасности она поправляет непокорные волосы, чтобы произвести на зрителя впечатление. Вы думаете, что простой рабочий человек не сумеет понять и увидеть ошибки, которые вы из-за недостаточного знания жизни допускаете? ...Идите к нам, узнайте женщину-крестьянку, женщину-шахтера. У них нет холеных рук и лакированных ногтей, но они принадлежат к тем, кто кладет камни фундамента великого здания социализма. Узнайте нас, наши обычаи, мечты, нашу среду, узнайте наши души!.. Трудящийся человек должен увидеть в фильме самого себя, со всеми своими достоинствами и недостатками».

Эти требования зрителей не беспочвенны: мнение народа, его оценка являются лучшей критикой и наиболее верным показателем состояния чехословацкой кинематографии.

Молодой чешский режиссер К. Стеклы поставил фильм «Сирена», удостоенный в 1947 году главной международной премии на кинофестивале в Венеции. В фильме видна попытка драматурга и режиссера найти новые пути развития чехословацкого киноискусства, использовать в своем творчестве богатый опыт советской кинематографии. Авторы избрали темой фильма первую крупную забастовку чешских металлургов в конце прошлого века, во времена австро-венгерской монархии. В фильме с подлинным реализмом изображены условия труда и быт рабочих, ужасающая нищета их жизни, забастовка, которая, несмотря на неудачи, объединила рабочих и показала им необходимость борьбы. Но в фильме проявилось и влияние порочных эстетических установок западного кинематографа. Ведущая идея фильма потеряла свою остроту и убедительность, так как была затемнена и размельчена второстепенными событиями, малозначущими явлениями личной жизни. В результате преобладания мелодраматических ситуаций у зрителей создается впечатление безнадежности положения рабочих, нецелесообразности их борьбы за свои права, за улучшение своего положения.

Фильм «Бунт в деревне» режиссера И. Маха имел своей задачей в комедийной форме рассказать об изменениях, происходящих сейчас в чехословацкой деревне. Задача важная и своевременная. Но в фильме при всех его достоинствах имеются очень серьезные недостатки. Местом действия избрана деревня, оторванная от остального мира и живущая лишь своими собственными, ограниченными интересами. Это нехарактерно для нынешней Чехословакии, потому что теперь даже в самой маленькой ее деревушке люди живут интересами округа, республики, всего народа. Разве могли бы в действительности женщины современной чехословацкой деревни бросить работу, «забастовать» в момент уборки урожая, оставить своих детей только для того, чтобы добиться строительства прачечной? Конечно, это не соответствует реальной жизни и неправдоподобно даже в рамках известной условности и гротесковости избранного авторами комедийного жанра. Комедия не может искажать действительность и строиться на нелепостях! Поэтому комедийные положения, характеры и диалоги в этом фильме не веселят, а вызывают чувство досады и недоумения. Фильм в целом содержит ходульные образы и надуманные ситуации, имеющие своей целью пустую развлекательность.

Фильм режиссера И. Вайсса «Хищники», демонстрировавшийся на советских экранах, посвящен борьбе между частными предпринимателями и строительным кооперативом за право постройки городского моста. В фильме правильно показано, что в условиях новой Чехословакии победа неизбежно будет на стороне тех, кто заботится не о личном благополучии и наживе, а об интересах народа. Но происходящая в фильме борьба нового и старого размельчена: не представлены силы, которые возглавляют эту борьбу, не ощущается роль коммунистической партии. Создается впечатление, будто борьба прогрессивных сил является стихийной, неорганизованной, необеспеченной руководством.

Авторы фильма «Белая тьма», избрав темой своего произведения великую дружбу русского и чехословацкого народов, не сумели правильно ее решить. Кроме того, увлекшись «психологическим» показом физических и нравственных страданий людей, авторы изобразили партизанский госпиталь, где от ран и недостатка продовольствия мучаются и умирают партизаны. Поэтому фильм не дает полного представления о героической борьбе народа.

Рассказывая о восстании в Словакии в 1944 году, фильм «Волчьи ямы» убеждает зрителей в силе, которой

обладают простые люди, борющиеся за свободу, за мир, за лучшую жизнь, и является предостережением по адресу тех, кто сегодня идет по следам гитлеровцев и пытается разжечь пожар новой мировой войны. Показать в одном фильме народ Словакии в момент восстания против немецкой оккупации, подавление этого восстания, уход партизан в горы, террор фашистских захватчиков, победоносное наступление советской армии было чрезвычайно трудной задачей. И творческий коллектив фильма во многом успешно справился с ней. Однако необходимо отметить неудачи и ошибки, которых авторам фильма не удалось избежать. Так, пессимистические сцены и отрицательные персонажи выглядят более убедительно, чем оптимистические эпизоды и положительные герои. Основная причина этого кроется в ошибочности сюжета, построенного на личном конфликте между братьями Матушем и Андреем, любящими девушку Анчу. В фильме не показано, как меняются убеждения Андрея, как он из человека, враждебно относящегося к партизанам, становится участником их борьбы. Поэтому героический поступок Андрея—его прыжок с гранатами под немецкий танк — выглядит как поступок несчастливого влюбленного, уходящего с пути своего более удачливого соперника.

Политическая и общественная жизнь Словакии выявлена недостаточно. Из фильма не ясно, какие силы породили восстание, какая партия возглавила его. Нельзя различить политические течения, которые имелись среди повстанцев. Непонятно также, почему советский солдат, оказавшийся среди партизан, не умеет владеть автоматом, почему поляк-эсесовец столь неожиданно переходит на сторону партизан. Разгадка этого кроется, видимо, в погоне за внешними эффектами, за «острыми» ситуациями. Народ в фильме не показан: несколько лесорубов, ремесленников и учитель, играющие в фильме второстепенную роль, не воссоздают образа народа, который поднял восстание, понес в нем огромные жертвы и после победы взял в свои руки государственную власть. Концовка фильма не намечает достаточно убедительных перспектив свободной и счастливой жизни, фильм не разъясняет, что движение против фашизма за национальное освобождение было тесно связано с борьбой против внутренней реакции, что эта борьба продолжалась и после окончания войны и принесла трудящимся Чехословакии, руководимым коммунистической партией, победу в феврале 1948 года.

Величайшая роль, которую сыграла коммунистическая партия Чехословакии в победоносной борьбе народа, не нашла в сущности никакого отражения и в хорошем фильме режиссера О. Вавры «Немая баррикада». Поэтому самоотверженная борьба жителей Праги с фашистскими оккупантами выглядит в фильме «обезглавленной», стихийной.

Кадр из фильма «Немая баррикада»

Как видно, в послевоенных чехословацких фильмах еще есть существенные недостатки. Это значит, что киноискусство Чехословакии не сумело еще полностью освободиться от пережитков прошлого, от тлетворного влияния буржуазного искусства. Работники чехословацкого кино еще не всегда правильно откликаются на запросы трудящихся и прежде всего рабочего класса, не всегда верно оценивают события и расстановку сил, иногда не умеют правильно отразить действительность и дать ясную перспективу будущего Чехословакии и ее народа.

У определенной части работников кинематографии Чехословакии имеется неправильная тенденция считать, что современные чехословацкие фильмы не популярны у зрителей, что зритель «не дорос» до новой тематики. Враги молодого социалистического искусства с радостью откликнулись на эти утверждения, заявляя: «они вынуждены признать свой крах, они одни, народ не понимает их».

Нет, не народ Чехословакии, строящий сейчас на свободной земле счастливую жизнь, уверенно идущий к социализму, «не дорос» до новых по своей идейно-тематической направленности и характерам героев фильмов, а наоборот — работники кинематографии еще отстают от развития страны, не довели еще метода художественного показа новой действительности до необходимых высот.

Принятое в мае 1950 года Президиумом ЦК компартии Чехословакии постановление о творческих задачах чехословацкой кинематографии отмечало, что работники киноискусства не ведут систематической борьбы за новое идейное содержание, за высокое художественное качество кинофильмов. Это постановление призывает работников чехословацкой кинематографии итти в ногу с рабочим классом и крестьянством страны, указывать народу пути развития, воспитывать человека социалистического общества.

На V Международном кинофестивале чехословацкое кино добилось крупного успеха. Учрежденная в этом году «Премия борьбы за социальный прогресс» присуждена чехословацкому фильму «Закаленные». Премии удостоен фильм «Плотина». Почетные грамоты получил также ряд других произведений, в частности — кукольные картины.

Чехословацкая кинематография в целом находится на правильном пути. Ошибки, которые еще имеют место в некоторых произведениях, — это преодолимые ошибки, ошибки роста. И нет сомнения, что чехословацкая кинематография, опираясь на всестороннюю поддержку Коммунистической партии Чехословакии, используя богатый творческий опыт советской кинематографии, одержит новые замечательные победы.

Е. Смирнова

БОЛГАРСКОЕ КИНО НА ПОДЪЕМЕ

Никогда еще не было на болгарских экранах столько своих фильмов и никогда они не шли с таким успехом. Современное болгарское кино служит интересам народа, пропагандирует ростки новой социалистической жизни. Народ услышал с экрана свой родной язык, свою национальную музыку.

До освобождения страны болгарское кино влачило жалкое существование. Оно находилось в руках частных хозяев, которые подражали американским «кинобоевикам» — пустым, бездумным, далеким от действительности.

Правительство Отечественного фронта с первого же дня своей деятельности задалось целью превратить кино в одно из средств борьбы за новую демократическую Болгарию. Но эта цель не могла быть осуществлена, пока болгарское кино оставалось в руках частных предпринимателей. Все попытки направить их на постановку нужных народу фильмов не приводили к желаемым результатам.

Так, например, поставленный в 1946 году частной фирмой фильм «Сопротивление» спекулятивно фальсифицировал тему партизанской борьбы. Вместо показа сопротивления болгарского народа фильм смаковал более привычные для старой кинематографии «острые» темы из быта подонков общества, завсегдатаев кабачков и прожигателей жизни... Фильм продержался на экране четыре дня: болгарский народ его не принял.

По инициативе товарища Г. М. Димитрова правительство Отечественного фронта провело национализацию болгарской кинематографии (сначала документальной и научно-популярной, а в 1947 году и художественной). Товарищ Г. М. Димитров не раз беседовал с болгарскими кинематографистами, давал им практические советы, разъяснял сущность искусства социалистического реализма.

В 1946 г. рукой Г. М. Димитрова была написана историческая резолюция ЦК Болгарской компартии по вопросам кино. В этой резолюции товарищ Димитров подчеркивал, что для болгарского народа нужна своя кинематография, национальная по форме и социалистическая по содержанию. Резолюция всесторонне и конкретно рассматривала перспективы развития болгарского кино и формулировала основные требования к нему — быть пропагандистом достижений Отечественного фронта в области экономики, культуры, искусства, науки, воспитывать массы в социалистическом духе, прививать любовь к родине.

Товарищ Г. М. Димитров, развивая бессмертные идеи В. И. Ленина и И. В. Сталина о культуре и о кино, с революционным размахом и большевистской деловитостью определил пути развития болгарской кинематографии. Он был подлинным учителем и другом болгарских кинематографистов.

Ныне Болгарская коммунистическая партия, следуя по пути, указанному Димитровым, направляет развитие национального кино. Особенное значение в этом смысле имеет пятый съезд Болгарской коммунистической партии. Выступая с докладом о марксистско-ленинском воспитании кадров, секретарь ЦК БКП тов. Вылко Червенков уделил большое внимание вопросам кино.

«Необходимо, — говорил он, — максимально развивать использование кино как могущественного средства влияния на массы; не допускать на наши экраны развращающие и разлагающие сознание зрителей западно-европейские фильмы, больше предоставлять возможность для показа высокохудожественных, социалистических фильмов советского кино; привлечь кино к борьбе за нашу социалистическую материальную и духовную культуру; создавать свои отечественные художественные фильмы».

Резолюция съезда подкрепила это высказывание тов. Вылко Червенкова.

☆

На заре советской кинематографии В. И. Ленин сказал, что производство фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, надо начинать с хроники. Эта ленинская мысль имеет отношение и к странам народной демократии. Молодое кино демократической Польши, Чехословакии, Венгрии, Болгарии и других стран прежде всего утверждало себя в хроникальных фильмах. Операторы-документалисты запечатлели исторические события, пережитые этими странами, отразили на пленке горячие следы важнейших жизненных фактов, общественных явлений.

По инициативе Г. М. Димитрова в 1947 году выпущен первый болгаро-советский полнометражный документальный фильм «Болгария». Он снимался советскими и болгарскими операторами под руководством режиссера Р. Кацмана. В фильме правдиво показаны история борьбы болгарского народа с фашистами и победа Отечественного фронта, убедительно отражена тема дружбы советского и болгарского народов. Фильм был высоко оценен в Болгарии и в Советском Союзе. Для болгарских кинохроникеров работа над фильмом «Болгария» была большой практической школой. В своей дальнейшей работе, преодолевая старые штампы буржуазной сенсационной кинохроники, формалистическое трюкачество, эстетство и объективизм, они учились создавать произведения подлинного искусства документального кино, несущие народу глубокие идеи и жизненную правду.

Сейчас болгарская хроника занимает значительное место в общественной жизни страны. Ежегодно выходит 52 номера журнала хроники. Они отличаются злободневной, актуальной тематикой, оперативностью, профессиональным мастерством. Многообразны вопросы, которые охватывают хроникальные фильмы: успехи новой социалистической промышленности, работа кооперативов в деревне, деятельность общественных и партийных организаций, жизнь детей новой Болгарии, достижения молодежных производственных бригад и т. д. На экране как бы создается образ идущей к социалистическому расцвету молодой страны, образ героического, освобожденного, талантливого народа.

Кроме хроники, болгарская кинематография выпускает полнометражные документальные фильмы. Один из них — «Он живет» — посвящен вождю болгарского народа товарищу Димитрову. Фильм, получивший все-

общее признание, отмеченный первой премией имени Димитрова и отмеченный почетной грамотой на V Международном кинофестивале, воссоздает революционный путь славного большевика, вождя болгарского народа, показывая его биографию в неразрывной связи с большими историческими событиями. Отражая глубокую скорбь болгарского народа, потерявшего своего верного сына, фильм в то же время наполнен оптимизмом строителей новой Болгарии, их уверенностью в социалистическом будущем своей страны.

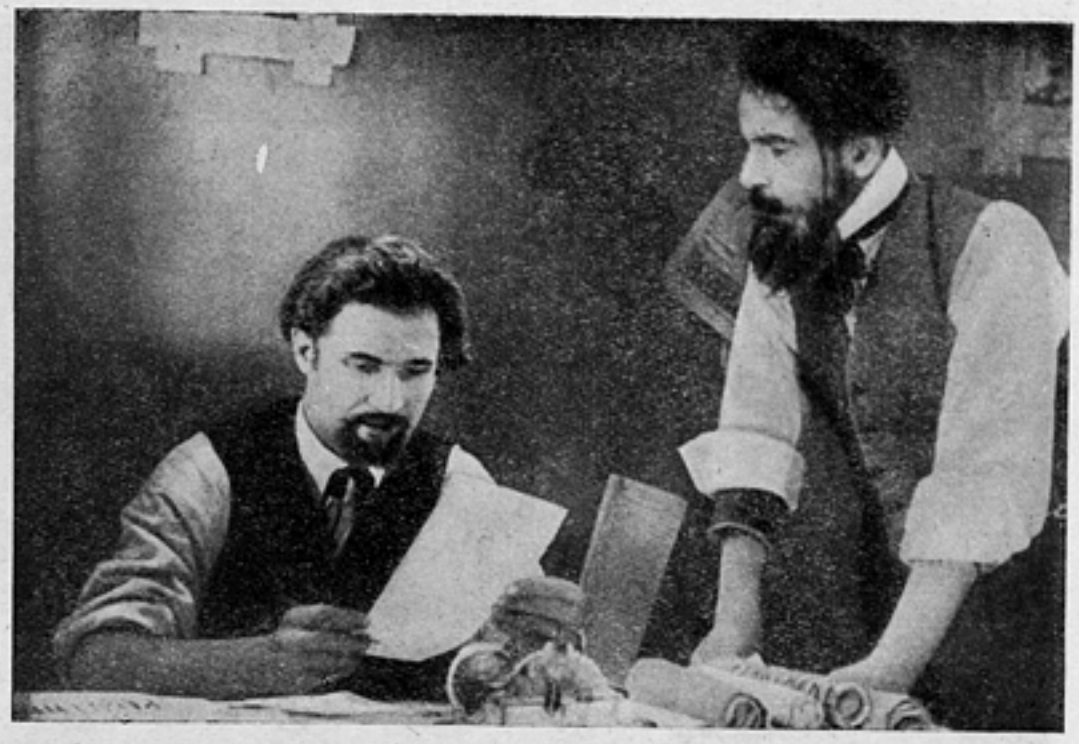
Знаменательным событием является и другой документальный фильм — «Путь начертан», посвященный пятому съезду Болгарской коммунистической партии. В центре фильма речь секретаря ЦК БКП тов. Вылко Червенкова, содержание которой раскрывается хроникальными кадрами. На экране создается образ страны, ликующей, гордой своими крупными первыми успехами на пути к социализму. Вот знаменитые бригады молодежи со стройки дорог Хаин-боаз, Перник-Волуяк, со стройки юного города Димитровграда... Лучшие ударники социалистических предприятий, их вдохновенный труд... Борьба за плодородие земли в новой болгарской деревне... Сюда пришел трактор, пришла сельскохозяйственная техника... Электрические провода, бегущие к глухим селениям...

«Путь начертан» — это волнующий, содержательный и жизнерадостный фильм, свидетельствующий о значительном росте болгарской документальной кинематографии.

☆

Научно-популярное кино с первых дней освобождения страны было мобилизовано на выполнение государственных заданий. Вначале это были военные заказы: короткометражные инструктивные военные и медицинские фильмы. С окончанием войны научно-популярное кино переключилось на постановку фильмов, посвященных темам социалистического строительства в Болгарии.

В апреле 1949 года Комитет по делам науки, искусства и кино принял специальное решение по вопросу научно-популярных фильмов. «Необходимо,— говорится в этом решении,— всемерно использовать их в отражении социалистического строительства промышленности и сельского хозяйства, популяризации научных знаний среди народа, популяризации культурных достижений нашей страны для наглядного обучения и воспитания молодежи». С этой целью создается самостоятельная студия научно-популярных фильмов, которая выпускает ряд фильмов, охватывающих самые разнообразные вопросы науки и культуры современной Болгарии. Так, в фильме «Каменная гора» ре-



Кадр из фильма «Калин-Орел»

жиссера К. Костова и оператора Е. Рашева на конкретном, наглядном примере раскрывается научная теория происхождения камня, показывается своеобразие природы страны. В фильме «В глубинах Черного моря» рассказывается о жизни растений и животного мира в водах Черного моря. Создан ряд ярких агитационно-пропагандистских фильмов: «Единые и равные» К. Янакиева — о жизни национальных меньшинств в Болгарии, «Греческие дети» Ст. Христова — о светлом детстве греческих детей в Болгарии.

Не мало выходит фильмов, пропагандирующих идеи коллективного хозяйства в деревне, внедрения в промышленность и сельское хозяйство социалистических принципов организации труда.

Научно-популярные болгарские фильмы пользуются успехом не только в стране, но и далеко за ее пределами. Фильм «Люди в облаках», рассказывающий о горной метеорологической станции, получил первую премию в Венеции в 1947 году как лучший короткометражный фильм. Замечательно были показаны в этом фильме горы, снежные метели, пейзажи Болгарии. «Длинный путь сигареты» оператора и режиссера Бончо Карастоянова отмечен на фестивале в Марианских Лазнях в 1948 году.

В списке научно-популярного кино числится и фильм «Иван Сусанин», являющийся экранизацией бессмертной оперы М. Глинки, поставленной на Софийской сцене (режиссер фильма Антон Маринович, оператор Б. Карастоянов, музыкальное оформление Б. Икономова, звукозапись Д. Димитрова, Г. Крыстева). В фильме участвуют солисты, хор, оркестр, балет и технический персонал Софийского народного театра. Постановка этого фильма была сопряжена с большими специфическими трудностями экранизации опер. Постановщикам фильма «Иван Сусанин» во многом удалось преодолеть условность оперного спектакля. Получилось кинопроизведение, исчез подчеркнутый театральный жест, сдержаннее получились движения и мимика актеров, более естественно выглядит грим. Все подчинено тому, чтобы передать драматизм и напряжение действия, раскрыть глубокие мысли и чувства героев.

«Мы не хотели, чтобы грим и игра оперных певцов отвлекали от действия, — пишет оператор Б. Карастоянов, — мы искали грима простого, типичного. Его естественность подчеркивали светом и тенью. Наиболее ответственные сцены — монастырь, дом Сусанина, бал и др. — разыгрывались в специально выстроенной декорации».

Фильм «Иван Сусанин» можно считать фильмом научно-популярным, поскольку в нем дается представление о процессе создания оперы — от первых репетиций и до премьеры. С другой стороны, это фильм художественный: в нем находят живое воплощение образы оперы Глинки в исполнении болгарских мастеров оперного искусства. Эти два плана фильма—пояснения к постановке и собственно экранизация оперы — не соединены механически, а являются двумя органическими частями целого. Они скреплены и единой музыкой, проходящей через весь фильм, и единым устремлением постановщиков раскрыть сущность человеческих образов, и желанием авторов фильма

Кадр из фильма «Калин-Орел»

как можно яснее запечатлеть на экране культуру оперного искусства Болгарии, показать своих лучших актеров-вокалистов. Мы одинаково наслаждаемся, слушая Ивана Сусанина в исполнении актера Михаила Попова, и тогда, когда он еще только репетирует роль у себя дома, и когда он уже выступает на сцене.

Зритель присутствует при первом ознакомлении актерского коллектива с оперой — актеры внимательно и серьезно слушают режиссерскую экспликацию. Затем экран переносит нас на первые репетиции в театре. Решаются мизансцены, намечаются принципы ансамбля. Одновременно, весь театр со всеми основными и подсобными цехами готовится к предстоящей постановке. Киноаппарат обстоятельно знакомит нас со сложным и многообразным хозяйством оперного театра. Наконец, постановщики фильма вводят нас в атмосферу генеральной репетиции.

Вертикальная панорама вниз при непрерывном музыкальном звучании уводит зрителя со сцены, где актеры репетируют еще в своих костюмах и без декораций, в подвальное помещение, где группа рабочих готовит механизмы сцены.

Когда вертикальная панорама снова возвращает зрителя на сцену, где продолжается действие оперы, актеры играют уже в костюмах, декорации уже установлены. Так, не прерывая музыкального действия, авторы фильма вовлекают зрителя в своеобразную киноэкскурсию по всем стадиям подготовки оперы. Затем на экране проходят главнейшие сцены оперы: встреча Сусанина с врагами, сцены в лесу, финальная сцена.

Опера показана на экране кинематографическими средствами с использованием панорам, крупных планов, деталей, разнообразных ракурсов и других приемов, оживляющих оперное зрелище. Своеобразен монтаж фильма, раскрывающий ряд параллельных сюжетных линий: вслед за событиями, разыгрывающимися в лесу, показано, как Михаил пробирается к Минину, как Антонида рассказывает об отце подругам, пришедшим поздравить ее с предстоящей свадьбой.

Почти вся ария «Чуют правду» проходит на среднем и крупном планах. Ярко освещены глаза актера, изображающие скорбь и торжество Сусанина. Кино помогло раскрыть состояние героя, слить его образ с прекрасной музыкой и пением актера. В этом эпизоде особенно ясно обнаруживаются великолепные драматические дарования болгарского певца Михаила Попова.

Постановщики вмонтировали в фильм документальные кадры русского пейзажа, которые должны были бы давать представление о девственных, непроходимых чащобах, куда Сусанин завел врагов. Но эти кадры не увязаны с условной декорацией леса. Разные по фактуре, освещению, тональности куски не слились воедино. Тем не менее, такая смелая попытка представляет несомненный интерес.

И постановка оперы на Софийской сцене и создание фильма «Иван Сусанин» — свидетельство горячей любви болгарского народа к советскому народу и большого мастерства деятелей культуры новой Болгарии.

☆

Болгарская художественная кинематография переживает сейчас период глубокой перестройки. В этом отношении характерен выпущенный недавно фильм «Калин-Орел» режиссера Б. Борозанова по сценарию Орлина Василева, рассказывающий о судьбе народного болгарского героя Калина, участника освободительной борьбы против турецкого ига. Любовь к своей многострадальной родине является главным жизненным стимулом Калина, определяет его благородный облик. Действие фильма начинается в тот момент, когда Калин томится на турецкой каторге вдали от своей родины, которая уже освободилась от пятисотлетнего ига Турции. Ему удается бежать, и он попадает к французскому послу, который предлагает Калину уехать в Америку. Это единственная возможность приобрести свободу. Но Калин отказывается. Для него счастье в том, чтобы участвовать в освободительной борьбе своего народа. Вернувшись на родину, Калин узнает, что Болгария, только что освободившаяся от турок, попала в плен к своим собственным поработителям — спекулянтам, дельцам, фабрикантам. Калин убеждается, что последовательную борьбу за полное освобождение родины, за интересы народа ведет лишь революционная рабочая партия, и он приходит к этой партии. Враги народа убивают Калина. Но на смену убитому поднимаются на борьбу лучшие сыновья и дочери болгарского народа. Именно они, подчеркивает фильм, и стали хозяевами свободной, социалистической Болгарии.

Фильм «Калин-Орел» убеждает в том, что в болгарское кино приходят новые темы, новые герои. В то же время надо отметить и отрицательные стороны фильма, являющиеся известной данью буржуазному кинематографу.

Фильм начат постановкой еще частной фирмой. После национализации кино работа над фильмом была возобновлена. Переделку сценария поручили известному болгарскому писателю Орлину Василеву. Но значительная часть фильма была уже осуществлена и возможность переделки оказалась ограниченной. Поэтому отпечаток первоначального замысла лежит на всем фильме.

Прежде всего, сказалась традиция буржуазного искусства—боязнь больших общественных тем, стремление сделать «скучную» общественную тему «интересной» при помощи рецептов развлекательного кино. Отсюда множество случайных ситуаций, надуманных приключений, идущих вразрез с общим идейным замыслом фильма.

Так, Калин освобождается из плена благодаря приемной дочери француз-

ского посла, которая оказывается... дочерью самого Калина. Со множеством подробностей в духе вульгарного психологизма проходят камерные сцены встречи двух отцов и дочери, отвлекающие внимание зрителей от драматизма исторической освободительной борьбы болгарского народа.

На всем облике Калина лежит печать пассивности и риторики. Калину зрители вынуждены верить на слово, так как в его действиях по существу нет ни одного мало-мальски яркого поступка, раскрывающего его как народного героя. Нам не показано, за что именно заточили турки его в тюрьму, да и по приезде в Болгарию Калин выступает лишь как пассивный, размышляющий наблюдатель. Когда же он, сделав для себя основной политический вывод, решает примкнуть к социал-демократической партии, когда, казалось бы, он должен, наконец, проявить общественную активность, постановщики фильма именно к этому моменту и приурочили гибель Калина.

Ивану Димову, исполнителю роли Калина, трудно раскрыть внутренние качества героя, ибо драматургия фильма лишает эту роль поступков, глубоких мотивировок, психологических подтекстов. И все же по одной-двум сценам чувствуется, что актер этот очень талантлив. Так, когда Калин пересекает болгарскую границу, возвращаясь на родину после пятнадцатилетнего заточения, актер не произносит ни одной реплики, но в глазах его столько радости и счастья, что эту сцену нельзя смотреть без большого волнения. Хорош также эпизод встречи Калина со своими земляками.

Прекрасная по внешности актриса П. Ламбринова, играющая роль дочери Калина, тоже поставлена сценарием в затруднительное положение: очень мелодраматичны и трафаретны ситуации, в которых ей приходится выступать. Однако и ей удается убедить зрителя, что перед ним — чистая, светлая девушка, полная благородных стремлений и сердечного отношения к людям.

Операторская работа отличается несомненной общей культурой: хорошо сделаны панорамы пейзажей, впечатляюще снят болгарский поселок, ясны и четки портреты героев. Не удались массовые сцены, интерьеры.

При всех недостатках фильм «Калин-Орел» свидетельствует о значительных успехах перестройки болгарского художественного кино и помогает Болгарской коммунистической партии воспитывать народ в духе патриотизма. Фильм получил вторую премию имени Димитрова, отмечен почетной грамотой на V Международном кинофестивале и пользуется большим успехом у болгарского зрителя.

☆

Широкие перспективы, открытые перед болгарской кинематографией, связаны с социалистическим будущим страны, с любовью народа к самому массовому из искусств, с заботами Болгарской коммунистической партии о кино и с той помощью, которую оказывает наша советская кинематография.

Правительство Отечественного фронта создает все условия для развития болгарского кино. Сейчас недалеко от Софии, у подножья живописной горы Витош, строится грандиозный киноцентр Болгарии, удовлетворяющий высоким требованиям современной кинематографической техники, задуманный как единый, цельный архитектурный ансамбль.

Киноцентр будет ежегодно выпускать 15 художественных фильмов, 40 учебных, 24 научно-популярных, 53 хроникальных, 4 документальных и 4 мультфильма.

Параллельно с созданием съемочной базы готовятся и кадры молодой болгарской кинематографии. В частности, около тридцати человек учится во Всесоюзном государственном институте кинематографии в Москве. Это способная, пытливая, жадно воспринимающая знания молодежь. С нею связано будущее болгарского кино — эти молодые специалисты будут работать в новом киноцентре. Помимо того, сейчас в Софии открылась специальная киношкола.

Болгарская коммунистическая партия поставила задачу — привлечь к написанию сценариев талантливых болгарских писателей. Уже многие из них приступили к работе. Темы сценариев намечены актуальные, подсказанные самой жизнью.

На примере болгарского кино мы можем видеть благотворное влияние советской кинематографии на кино стран народной демократии. Не у американцев, не у англичан учатся болгарские киномастера. Они учатся у советского кино, и это помогает им строить свою кинематографию, национальную по форме и социалистическую по содержанию, помогает правдиво и глубоко отражать новую величественную эпоху в истории своей возрождающейся родины.

Советское кино для болгарского народа является учебником жизни. Оно помогает яснее осознавать цели борьбы, глубже понимать идеи социализма. Лучшие советские фильмы пользуются громадным успехом у болгарского народа. Еще до немецкой оккупации такие советские фильмы, как «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Великое зарево» и другие, восторженно принимались в Болгарии. Ныне новые советские фильмы помогают болгарскому народу в его борьбе за мир и демократию.

Опыт советского кино является важным фактором возрождения искусства и культуры в демократических странах, идущих под руководством коммунистических партий по пути социалистического переустройства жизни.

Х Р О Н И К А

В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

БОЛГАРИЯ

●

Готовятся к выпуску два новых художественных фильма, посвященных истории борьбы болгарского народа за свое освобождение. Один из фильмов называется «Тревога», его снимает режиссер Захарий Жандов по сценарию писателя Орлина Василева. Второй фильм по сценарию Христо Белева делает режиссер Иван Фичев. Фильм называется «Синие рабыни» и рассказывает о борьбе работниц текстильной фабрики в Варне.

●

Большое внимание уделяет болгарская кинематография строительству новых кинотеатров. После национализации кинематографии число их возросло на 200 процентов. В ближайшее время в Болгарии не останется ни одного города без кинотеатра.

●

На экраны страны вышел цветной документальный фильм о праздновании 1 Мая — производства Студии хроникально-документальных фильмов. Этот фильм является первым удачным опытом болгарских киноработников в области цветной кинематографии.

●

Софийский Дом печати провел специальную пресс-конференцию по вопросам кинообслуживания населения. Главный директор «Болгарской кинематографии» Трайчо Доброславски в своем докладе на конференции указал, что одной из важнейших задач работников кинопроката является сейчас привлечение возможно большего количества зрителей для просмотра советских фильмов.

ВЕНГРИЯ

●

Находится в производстве и будет закончен в 1950 году ряд художественных фильмов.

Фильм «Освобожденная земля» режиссера Фридеш Бан является как бы продолжением известного фильма «Пядь земли», получившего премию на Международном кинофестивале в Марианских Лазнях в 1949 году и демонстрировавшегося на экранах Советского Союза. В главных ролях Адам Сиртеш и Аги Месарош.

Готовящийся к выпуску фильм «По новому пути» режиссера Ласло Раноди рассказывает о классовой борьбе в венгерской деревне и о том, как возникали сельскохозяйственные кооперативные артели.

Фильм «Особенный брак» режиссера Мартона Келети в сатирической форме разоблачает нравы духовенства и дворянства Венгрии XIX века.

АЛБАНИЯ

●

Албанские кинорежиссеры и операторы за последнее время создали несколько документальных фильмов. Особенно большим успехом пользуется документальный фильм о строительстве железнодорожной линии Дураццо—Тирана.

КИТАЙ

●

Государственная Шанхайская киностудия снимает фильм «Для нашего будущего», посвященный истории борьбы рабочего класса Китая. Режиссер фильма Чжао Мин. В фильме заняты актеры Вай Ян, Ян Хуа и другие. Съемочный коллектив фильма провел значительную часть подготовительного периода на текстильных фабриках Шанхая, изучая быт и жизнь рабочих, знакомясь с революционными традициями рабочего класса.

●

Идут съемки фильма «Песнь о красном знамени», в основу которого положена пьеса У Цзу-гуана. Режиссер фильма Дун Фан, оператор Чжуань Хун, актеры Люй Энь, Е Шэнь, Ду Цуй-юан и другие. В сценарий добавлены эпизоды, показывающие жизнь рабочих до освобождения города, а также оборону рабочими своего завода во время отступления гоминдановцев.

●

На Северо-восточной киностудии закончены съемки фильма «Заря над Монголией». Фильм поставил режиссер Юй Сюз-вэй по сценарию Ван Чжэня. Натурные съемки фильма производились во Внутренней Монголии.

●

Государственная Пекинская киностудия заканчивает съемки цветного фильма «Освобожденный Китай». В фильм включено значительное количество песен, которые будут исполнены студентами Шанхайской консерватории.

●

Государственная Пекинская киностудия выпустила фильм «Освобождение женщины».

КОРЕЯ

●

Помимо ряда документальных фильмов и кинохроник, Корейской киностудией в ближайшее время будут выпущены новые художественные фильмы — «Земля» (по роману писателя Ли Ги Ена) и «Инфасан», который расскажет о героической борьбе Народной армии против клики Ли Сын Мана.

ПОЛЬША

●

Согласно плану на 1950 год «Фильм Польски» должен будет снять 6 художественных, 6 мультипликационных, 4 детских и 169 научно-популярных короткометражных фильмов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

●

Пятилетнюю годовщину Чехословацкой государственной кинематографии отметила страна 28 августа 1950 года. Успеху чехословацких фильмов на V Международном кинофестивале сопутствуют и крупные достижения, свидетельствующие об укреплении организационно-материальной базы молодой кинематографии.

Раньше в стране было всего 1 900 кинотеатров. Сейчас их 3 092 (в том числе 535 в Словакии), причем 335 старых кинотеатров заново перестроены. К концу пятилетки будут действовать 4 000 кинотеатров.

Кроме пяти огромных съемочных залов и специального трюкового ателье, построенных недавно в Гостиварже и Баррандове, в настоящее время строятся большие мастерские для производства декораций, несколько кинолабораторий, а также киноателье в Словакии.

Большое внимание уделяется подготовке кинематографических кадров. С 1 сентября начались занятия в высшей школе кинематографии (Клановицы), курс обучения в которой рассчитан на четыре года. В Гостиварже начались занятия в центральной школе рабочих кадров. Значительную помощь воспитанию творческих кадров оказывает Институт кино, при котором имеются богатая библиотека, фильмовый архив и хорошо оборудованный киномузей с большим количеством всевозможных пособий.

Н. Плигина, Т. Сергеева

БОРЬБА С „ПЯТОЙ КИНОКОЛОННОЙ“ ВО ФРАНЦИИ

„Политиканы США хотели использовать кино в качестве пятой колонны в тех странах, которые они намеревались колонизировать», — эти слова передового французского кинорежиссера Луи Дакена довольно точно характеризуют роль, которую американский империализм предназначал Голливуду как своей агентуре во Франции.

Соглашение Блюм—Бирнс приносило в жертву голливудским киномагнатам французское кино — вторую по мощности отрасль промышленности страны. Не ограничиваясь наводнением французского кинорынка голливудской продукцией, американские империалисты в полном согласии с французскими правящими кругами решили с нынешнего года сами делать во Франции нужные им фильмы.

Однако оказалось, что французские киноактеры и работники кино в своей массе недостаточно «американизированы» для участия в «пятой киноколонне»: любя свою родину и ее искусство, они проявляют «дух независимости», не говоря уже о художественном вкусе. И то и другое совершенно неприемлемо для заокеанских боссов. И вот предпринимается решительная операция «очищения» французского кино от... французских актеров, режиссеров, сценаристов. Эта операция официально называется «совместное франко-американское производство». А слово «совместное» переводится с американского языка на французский так: американцы снимают фильмы «из французской жизни», пользуясь павильонами и реквизитом французских киностудий, а режиссеры, сценаристы, актеры и киноте хники импортируются из Голливуда.

Для успокоения общественного мнения вначале было торжественно возвещено, что каждый фильм будет ставиться в двух вариантах—французском и американском, причем французский вариант будет адаптацией, а не дублированной копией американского сценария. Но на деле и во французском варианте участвуют одни американцы.

«Франко-американское сотрудничество в кино, — говорит Жорж Садуль, — есть не что иное, как «сотрудничество» борова и чикагских скотобоен, причем роль борова, разумеется, отведена французам»...

Это очень скоро поняли почти все французские киноработники, обреченные на безработицу.

Национальный профсоюз актеров и работников кино обратился к широким кругам зрителей с манифестом, призывающим к защите национальной культуры и искусства Франции.

«В продолжение трех лет, — говорилось в манифесте, — иностранные фильмы чем дальше, тем все более наводняют наш экран и оставляют нам все меньшее место. Под вопросом находится самое существование нашего кино. Вернее, ему угрожает смерть от удушения...

Когда несколько месяцев тому назад мы дали согласие на то, чтобы в наших киностудиях снимали фильмы на иностранном языке вместо того, чтобы снимать в них французские фильмы, мы поступили так из чувства гражданского долга: нам говорили, что это необходимо для экономического восстановления нашей родины.

...Однако теперь становится ясно, что таким путем преследуется совсем иная цель... Лишая нашу страну наиболее распространенного средства выражать свой национальный дух и свою культуру, лишая ее собственного киноискусства, действуют против Франции и против распространения влияния ее культуры в мире...

Наш долг велит нам со всей торжественностью заявить, что как бы тягостны ни были заботы французской нации, — ее киноискусство, как и ее театр, музыка и литература, должны быть достойными ее, и в этом плане не может быть допущено никаких отступлений».

Находясь на посту министра внутренних дел, «социалист» Жюль Мок счел этот манифест «опасным свободомыслием», а потому и запретил его публичное чтение в театрах.

Если до этого среди киноработников были еще такие, которые держались в стороне и пытались «отделить» искусство от политики, то теперь у многих из них рассеялись всякие иллюзии относительно роли правительства в борьбе французского кино за свое существование. Национальный профсоюз актеров и работников кино в ответ на выпад Жюля Мока организовал пресс-конференцию, заявив на ней протест и против агрессии американского кино и против политики французского правительства.

«Американцы предлагают научить нас делать фильмы наподобие голливудских, приноровленные ко вкусу американцев, — заявили киноработники на пресс-конференции. — Такое предложение, разумеется, может вызвать у нас только смех... Но неужели наше правительство предоставит французской кинематографии разделить печальную участь английского кино? Пришло время бить тревогу!»

Да, французское правительство с подлинно лакейским усердием помогает своим заокеанским хозяевам удушить национальное киноискусство Франции. Для того чтобы американские «благодетели» могли без помехи схватить его за горло, французские власти изгнали всех неугодных им киноработников из «Национального центра французской кинематографии», попытавшегося было противодействовать «совместному производству фильмов».

Послушное воле хозяев французское правительство предприняло поход против прогрессивных фильмов и прежде всего против произведений советского киноискусства. В течение многих месяцев со страниц французской прессы не сходили статьи, отражающие упорную борьбу передовой общественности против правительственной политики в области киноцензуры. Чтобы понять остроту этой борьбы, необходимо вкратце напомнить историю вопроса.

Еще в 1945 году де Голль своим антиконституционным актом, который затем не был представлен на обсуждение Национального собрания, возвестил, что «показ и экспорт кинофильмов должны быть сопряжены с получением визы, предоставляемой министерством информации». Официально это положение деголлевского ордонанса и последующий декрет об образовании комиссии контроля над фильмами имели целью «охрану общественного порядка, морали и добрых нравов», фактически же они представляли широкий простор всяческому произволу в области кино-

цензуры, так как не определяли, что же должно служить критерием в суждении комиссии о фильмах. К тому же комиссия, хотя она и состояла из равного количества представителей различных министерств и представителей кинематографии, всегда давала перевес правительственной группе благодаря голосу президента, назначаемого министерством информации.

Правда, в первые послевоенные годы комиссия занималась полезной деятельностью, очищая экраны Франции от фильмов, оставшихся со времен Гитлера и Петэна. Реакция еще не смела перейти в открытое наступление. Но, начиная с декабря 1948 года, французская цензура запретила фильмы «Вставшие до наступления дня», «Стачка шахтеров», «Восстание нищих», «Битва за жизнь», «Человек, которого мы больше всего любим», а также советские фильмы «Третий удар», «Владимир Ильич Ленин», «Сталинградская битва», «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Мичурин».

Причем некоторые фильмы, запрещенные для коммерческого проката, разрешалось показывать на бесплатных просмотрах, организуемых отдельными лицами и организациями (чем, кстати сказать, широко пользовались прогрессивные общественные организации); многие же фильмы были запрещены совершенно.

Передовая общественность Франции ответила на произвол цензуры взрывом возмущения.

Десятки газет перепечатали речь, произнесенную Луи Дакéном перед закрытым просмотром фильма «Мичурин», в которой он высмеял и обличил нелепость репрессий, обрушившихся на этот фильм. «Законы творчества пребывают в непрерывном развитии, и мы, — иронически говорил Дакен, — в настоящее время являемся свидетелями рождения... новой школы, которая перевернет все проблемы кинематографического творчества и в силу своих крайне смелых принципов станет краеугольным камнем всей эстетики кино во Франции». ...Дакен имеет в виду «французскую школу цензуры» и называет двух «самых заслуженных ее теоретиков»: министра внутренних дел и министра информации. Напомнив, что официальной задачей цензуры является «охрана морали и добрых нравов», Дакен под громкий смех всего зала высказал саркастическое предположение о том, что фильм «Мичурин», который действительно отличается от демонстрирующихся во Франции фильмов, был запрещен, видимо, потому, что цензура сочла «аморальным» отсутствие в нем привычных фактов супружеской измены, преступлений, психопатии и т. д.

Жорж Садуль направил председателю комиссии цензуры большое письмо, опубликованное многими газетами. Напомнив известные факты, когда французская цензура запрещала советские фильмы (до 1930 года — по приказам Тардье и Кьяппа, с 1937 по 1939 — по приказам Даладье и Боннэ, в период оккупации — по приказам Лаваля, Петэна и Гитлера), Садуль вскрывает истинную сущность запрета советских фильмов, в том числе и фильма «Мичурин»: «этот шедевр был запрещен единственно на том основании, что он является советским фильмом».

Садуль приводит случай, когда представитель министерства внутренних дел Ромье приказал вырезать в фильме «Сталинградская битва»:

1. Субтитр: «В 1942 году СССР продолжал один на один сражаться против гигантской гитлеровской военной машины».

2. Реплику Рузвельта: «Я слишком стар, чтобы перетащить связанного Черчилля через Ламанш».

3. Всю сцену в Кремле, где Сталин и Молотов вели разговор с Черчиллем и Гарриманом о втором фронте и Черчилль отказал Сталину в высадке войск во Франции в 1942 году, обещая это сделать в 1943 году.

Напоминая, что фильм «Сталинградская битва» построен в мельчайших деталях на проверенных фактах и бесспорных исторических событиях, Садуль писал председателю комиссии цензуры: «Эти исторические события имели решающее значение для жизни всех французов, в том числе для вашей и для моей. И если бы высадка войск во Франции произошла, как это проектировалось, в 1942 году, — сотни тысяч французов и десятки ваших и моих друзей жили бы еще на свете... Вы знаете так же, как я, что если бы Сталинградская битва не увенчалась победой, то вы, может быть, были бы мертвы сегодня, как и я, как почти все члены нынешней комиссии цензуры. За исключением, быть может, г-на Ромье, который был членом вишистской цензуры, а до того — членом мюнхенской цензуры. Уверяю вас, подобные покушения на свободу и правду являются смешными. Но, прежде всего, они отвратительны, так как лишают французов права видеть те фильмы, которым им хочется аплодировать».

Выступления Луи Дакена и Жоржа Садуля в блестящей публицистической форме квалифицировали политику французского правительства и полицейские санкции цензуры как беззаконие и произвол. Их голоса были не одиноки. Французская прогрессивная пресса дополнительно сообщила о многочисленных возмутительных фактах, начав кампанию всеобщего протеста.

Тулузская газета «Ле патриот дю зюд-уэст» сообщала, что в Монтиньи де Кормей по указанию префекта был задержан фильм «Юность Максима», который намечалось показать на вечере, организованном местным отделением Союза республиканской молодежи Франции. «И это, — многозначительно уточняла газета, — несмотря на визу цензуры, выданную еще... Лавалем!»

Очень типична для выступлений прессы в защиту «Мичурина» статья, опубликованная в газете «Франс д'Абор». Газета писала:

«Какой слепой идиотизм! Запретить фильм о мирных научных исследованиях ученого, борющегося с природой во имя человеческого блага. Чем история о прививке яблок может нарушить «общественный порядок?...»

Эта гневная статья заканчивалась призывом — посмотрите фильм «Мичурин»: «Глядя на этот фильм и на то, как реагируют на него ваши соседи, вы поймете, почему в западном раю советское яблоко является запрещенным плодом».

«Юманите» сообщила о коллективной декларации протеста работников французской кинематографии против запрещения этого фильма.

Текст этой декларации, подписанной видными работниками французского кино самых разных направлений, был послан президенту республики, членам Национального собрания и некоторым министрам.

Газета «Леттр франсез» открыла специальный отдел «Против цензуры», в котором публиковала негодующие письма читателей.

Так, Андре Соваж, старейший преподаватель провинциального университета, писал: «Я преподаватель, мне приходится испытывать на себе бесконечные попытки торможения национального образования со стороны министерства внутренних дел, то есть полиции. Поэтому меня не удивит, если отныне киноцензура станет чисто полицейским предприятием. Ни искусство, ни мораль здесь не при чем. Один священник мне признался однажды, что единственные фильмы, которые он может смотреть, не нанося бесчестье своей сутане, и которые он может без боязни рекомендовать молодежи, — это советские, польские, венгерские фильмы. Запрещать или урезывать фильм на том основании, что он является советским — абсурдно и гадко... Это должно возмущать каждого мыслящего человека».

В письме доктора Люсьена Тоти, руководителя клиники Страсбургского университета, говорилось: «Меры, обрушенные на советские фильмы, являются одновременно тиранническими, незаконными и... смешными. Смешное убивает. Поэтому комиссия» контроля над фильмами с моральной точки зрения перестала существовать в сознании свободных сознательных граждан Франции».

Некто Брюак, преподаватель Ангулемской школы, писал:

«Я полностью присоединяюсь к вашему протесту при виде того, как со-

ветские фильмы почти всегда подвергаются запрету. Зрители требуют показа произведений, характерных для молодой кинематографии, обновляющей искусство кино и человеческую мысль. Занятая позиция недостойна нашей страны!»

Трудно перечислить все заявления протеста, разоблачающие незаконные действия цензуры. Читателям прогрессивных французских газет стала совершенно понятной подоплека этих полицейских мер: цензуре поручено расчистить дорогу для «пятой киноколонны», для агрессии Голливуда.

В феврале этого года был запрещен французский фильм для детей «Богу не надо каникул», несмотря на то, что большинство членов комиссии контроля над кинофильмами высказалось за его безоговорочное разрешение.

Пресса справедливо указывала, что поводом для запрещения явилось вовсе не мнимое утверждение о том, будто фильм пропагандирует кражу.

Французские власти запретили фильм «1848», потому что их страшит напоминание о героической борьбе революционного французского народа.

Французские власти запретили фильм «Вставшие до наступления дня», посвященный борьбе испанского народа за свою свободу и независимость, потому что повесть об этих героических событиях находит горячий отклик в сердце каждого француза.

Французские власти запретили документальный фильм «Человек, которого мы больше всего любим» — о праздновании семидесятилетия товарища Сталина во Франции, и фильм «Борьба за жизнь», потому что власти хотят запретить французскому народу любить Советский Союз, любить Сталина, любить мир.

Разоблачив фарисейские доводы цензуры о том, будто фильм «Богу не надо каникул» может подать детям дурной пример, журнал «Экран франсэ» задает вопрос: «Почему на той же неделе, когда были приняты санкции против этого фильма, цензура предоставила визу американскому фильму, пропагандирующему убийство детьми учителя? Почему за истекшие два года было выдано 1500 виз американским фильмам, по крайней мере 80% которых — это повести о гангстерах, убийствах, насилиях, прелюбодеянии, голых бедрах и психоанализе?»

С этим вопросом перекликается заметка, помещенная в журнале «Фам франсэз». Автор заметки г-жа Клермоз, член Национального совета Союза французских женщин, рассказывает о своей практике в качестве заседателя суда присяжных по разбору преступлений, среди которых все больше и больше встречаются преступления, совершенные подростками: «Допрос очень быстро обнаруживает влияние гангстерских фильмов, возбуждающих воображение детей и внушающих им, что самым верным путем к блистательной жизни является кража и преступление.

Так как же не задуматься над ответственностью правительства, распространяющего столь опасную для наших детей пропаганду и одновременно запрещающего демонстрацию фильмов, которые могли бы показать детям великолепный пример жизни людей, посвятивших ее науке, — таких, как «Мичурин», «Павлов»?»

Борьба прогрессивной общественности с правительственной политикой в области цензуры приняла особо острые формы, когда был опубликован новый декрет, который обеспечивал в комиссии контроля над кинофильмами твердое правительственное большинство (12 против 8 голосов представителей киноорганизаций).

Возмущенные новым актом произвола правительства, представители кинематографических профессий в комиссии цензуры направили министру информации заявление об отставке.

В знак протеста против правительственной политики в области цензуры депутат Национального собрания коммунист Фернан Гренье выступил за сокращение ассигнований президенту республики. Выступление Гренье в Национальном собрании вызвало очень резкую полемику, в процессе которой последовало немало «откровений» со стороны министра информации Тейтжена. В частности, он заявил, что и «впредь будет запрещать фильмы, созданные при содействии французской коммунистической партии, и вообще все фильмы, представляющие собой политическую пропаганду».

Речь Гренье полностью разоблачила Тейтжена: «Говоря о советских фильмах, вы заявили, что они проникнуты определенной идеологией. Но разве американские фильмы не содержат идеологии? Они прославляют американский образ жизни. Вы говорите, что большие коммерческие фильмы, присылаемые из США, не преследуют никакой политической пропаганды. Разве вы никогда не ходите в кино? Разве вы не видели фильма «Ниночка», «Скандалистка из Берлина», «Железный занавес»? От начала и до конца они представляют собой гнусную пропаганду против Советского Союза! Когда же советский фильм воспроизводит дискуссии, имевшие место в Тегеране или на другой конференции руководителей союзных держав, посвященной второму фронту, ваша восприимчивость почему-то пробуждается».

Национальное собрание отвергло предложение Гренье. «Драконовы законы» Тейтжена, хотя он больше и не является министром информации, продолжают оставаться в силе. Но прогрессивная общественность Франции не прекращает своей борьбы.

Так, говоря о советских фильмах, «Юманите» призывает: «Каждый из нас должен знать их, знакомить с ними других, вести борьбу за их самое широкое распространение, говорить о них в своих газетах, ячейках, организовать приток зрителей.

Эта битва за советское кино является битвой и за французскую кинематографию!

Французское кино, экономически подавляемое наплывом американских фильмов, уродуемое цензурой, испытывает глубокий кризис. Советское кино помогает нам в нашей борьбе за искусство, служащее народу, правде и миру, указывая нам путь и подавая пример единства искусства с чувствами и мыслями народа».

«Трудящиеся, — писал в одной из статей Луи Дакен, — должны вырвать кино у врагов, как они вырывают у них увеличение своей заработной платы, как они вырывают у них мир!»

В борьбе с «пятой киноколонной» активно участвуют простые люди Франции, рядовые кинозрители, на которых опирается «Национальный комитет защиты кино».

По сведениям прессы за последние два года посещаемость кинотеатров во Франции снизилась почти вдвое. Отчасти это объясняется значительным понижением жизненного уровня среднего француза, в первую очередь рабочего. Но дело не только в этом. Французский народ не желает смотреть фильмы, пропитанные презрением и ненавистью к человеку, фильмы, подготовляющие войну. За отсутствием сборов почти тотчас же сошли с экрана «Унесенные историей», «Нашему веку 50 лет», «Большой цирк», «Великая встреча» — фильмы, пытающиеся замолчать или извратить героическую роль Советского Союза в войне против Гитлера, рассчитанные на развращение и обман французского народа.

Французский кинозритель не ограничивается пассивным бойкотом и молчаливым протестом. Всем памятно, как возмущенный французский народ сорвал демонстрацию клеветнического антисоветского американского фильма «Железный занавес». После этого позорного провала американцы не рискнули везти во Францию другие фильмы клеветнической «красной серии». Антисоветский киноводевиль «Скандалистка из Берлина» вызвал в кинотеатрах решительные протесты и демонстрации друзей мира. Население Гавра заставило своего супрефекта запретить показ порочащего французских докеров фильма «Человек идет по городу», выпуск которого был приурочен к тому моменту, когда первые партии американского вооружения были направлены во Францию.

Как бы ни старалось французское правительство облегчить действия американской «пятой киноколонны» и помешать созданию и показу во Франции прогрессивных фильмов, чем дальше, тем все больше появляется новых произведений противостоящих кинопродукции поджигателей войны.

По инициативе и под руководством французской компартии, несмотря на огромные материальные и организационные трудности, в нынешнем году созданы короткометражные фильмы, борющиеся за правду и мир, за лучшее будущее французского народа: «Мы—преемники Франции», «Лучезарное завтра», «Наша дань любви Ленину» и другие.

Французские киноработники-коммунисты, воодушевленные любовью к Советскому Союзу и великому Сталину, создали фильм «Человек, которого мы больше всего любим». Текст принадлежит крупнейшему французскому поэту Полю Элюару, музыка — известному композитору Жану Виенеру. В основу фильма положены слова Мориса Тореза, выражающие твердую решимость французских народных масс: «Народ Франции никогда, никогда не будет воевать против Советского Союза». Это замечательное произведение передовой французской кинематографии, являющееся крупным вкладом в дело борьбы за мир, удостоено премии V Международного кинофестиваля.

Кампания за подписание Стокгольмского Воззвания встретила сочувствие огромного большинства французских киноработников, непосредственно испытавших на себе «благодеяния» американских спасителей. В каждом очередном номере журнала «Экран франсэ» печатаются внушительные списки работников кино, поставивших свои подписи под Стокгольмским Воззванием. Среди них — режиссеры Марсель Карнэ, Ив Аллегре, Клод Отан-Лара, Кристиан-Жак, Жан Гремильон; актеры Пьер Брассер, Морис Шевалье, Ив Монтан, Пьер Ренуар, Ноэль-Ноэль, Рене Сен-Сир, Одетт Жуайе, Пьер Бланшар и многие другие.

Нет никакого сомнения в том, что голливудская «пятая колонна», на которую делается такая крупная ставка американскими империалистами, отнюдь не беспрепятственно действует во Франции. С каждым днем она встречает там все более упорное сопротивление. Вместе с ростом в стране мощного движения за мир, объединяющего ныне сотни и сотни тысяч французских патриотов, вместе с усилением борьбы против поджигателей войны растет и массовое движение в защиту прогрессивного кино, усиливается борьба против империалистической, человеконенавистнической американской кинопропаганды.

А. Эрштрем

„НОВОЕ“ В ПРОПАГАНДЕ РАСОВОЙ НЕНАВИСТИ

Гнетущее чувство беспокойства испытывают миллионы американцев, наблюдая за стремительной фашизацией своей страны. Полинявший фасад «американского образа жизни» перестает внушать доверие даже тем, кто безоговорочно принимал рекламу «демократии» за чистую монету.

Наряду с открытыми призывами к войне и разжиганием антисоветской истерии американский империализм не забывает и пропаганды, направленной на раскол единства рабочего класса, на разобщение трудящихся масс США. Особенно отчетливо извечная стратегия натравливания одних групп населения на другие проявляется в самой противоречивой и «неразрешимой» проблеме национальной политики США, так называемом негритянском вопросе.

Безжалостно эксплоатируемый 15-миллионный негритянский народ, борясь за элементарные права человека, с каждым годом становится все более грозной активной силой, подтачивающей устои показного американского могущества. Политика дискриминации негров, рассчитанная на разжигание расовой ненависти, все больше вызывает возмущение, все чаще порождает протесты большинства здравомыслящих американцев независимо от цвета их кожи и политических убеждений.

С этим не могут не считаться правители США. Пытаясь подорвать растущее чувство солидарности белых и негров, американский пропагандистский аппарат обращается к поискам более тонких и завуалированных форм популяризации и внедрения старых расистских теорий.

В одном из самых активных американских очагов пропаганды человеконенавистничества — Голливуде— в начале этого года было поставлено несколько фильмов, появление которых сопровождалось отчаянной рекламной шумихой. Фильмы «Пинки», «Дом храбрецов» и «Потерянная граница» были объявлены «новшеством» и расценивались как «поворотный этап» в трактовке Голливудом «негритянского вопроса».

Вряд ли есть необходимость доказывать, что появление истинно прогрессивных фильмов в условиях полицейского террора и произвола, царящих в США, явление невозможное. Интересно здесь другое, а именно: как реагирует Голливуд на развивающееся движение негритянского народа, которое встречает все большую поддержку трудящихся масс США.

На первый взгляд действительно может показаться, будто Голливуд и впрямь нарушил свою пятидесятилетнюю традицию откровенной дискриминации негров, традицию изображения их исключительно как суеверных, недалеких людей, преступников и правонарушителей. В новых фильмах неграм отводится центральная роль, мало того — они даже наделены человеческими качествами...

Так, в фильме «Дом храбрецов» негр выведен военным героем, который, рискуя своей жизнью, спасает белого товарища, хотя и знает о его расовой нетерпимости.

Для чего же понадобился Голливуду этот «прогрессивный» жест?

На протяжении всего фильма авторы усиленно пытаются убедить зрителя, что самые отвратительные проявления расовой дискриминации, с которыми сталкивается негр-герой, живут в сознании белых американцев настолько глубоко, что никакие благородные поступки или личные достоинства того или иного негра не смогут разрушить невидимую стену, воздвигнутую между белой и черной частью населения США!

Именно для того, чтобы сделать эту «теорию» убедительной и неоспоримой, проводником ее делается положительный герой-негр. По расчетам авторов, симпатизирующие герою зрители обязаны поверить в правоту его горьких рассуждений и чувствительных ламентаций о «невозможности» устранения расовой дискриминации в США.

Еще с меньшим основанием, чем «Дом храбрецов», могут быть названы прогрессивными фильмы «Пинки» и «Потерянные границы». Все эти пропагандистские «новинки» рассчитаны на то, чтобы отвлечь внимание миллионов черных и белых зрителей от главного направления борьбы, ведущейся прогрессивными кругами США за признание негров полноценными членами общества.

Трагедию 15-миллионного народа, лишенного элементарных человеческих прав в пресловутом американском «рае свободы и демократии», голливудские шулеры подменяют показом некоторой неприязни, проявляемой в отдельных штатах к очень небольшому количеству людей, скрывающих, что в их жилах течет какой-то процент негритянской крови...

В фильме «Пинки» рассказывается о том, как мулатка Пинки, вернувшись после получения образования в свой родной город, сталкивается с нескрываемыми расовыми предрассудками. Ее жизнь становится совсем нестерпимой, когда богатая патронесса, у которой она служит сиделкой, завещает ей большое поместье. Весь город протестует против утверждения героини в правах наследства. В южных штатах мулатка не может владеть собственностью. В южных штатах мулатка не может и выйти замуж: белый, который очень любит Пинки, согласен вступить с ней в брак лишь при условии, что они уедут в северные штаты, где она должна скрыть свое негритянское происхождение.

И вот, несмотря на открытое возмущение горожан, несмотря на их угрозы в адрес судьи и присяжных заседателей, «справедливый» американский суд решает тяжбу о наследстве в пользу героини. Мораль фильма как будто несет в себе «прогрессивное» зерно: стоит, мол, обездоленному негру обратиться за защитой в любой суд, и его права будут свято соблюдены.

Нетрудно, однако, понять, что, колоритно показывая, как крепко коренится расовая нетерпимость среди «южан» и какую бешеную ненависть испытывают против мулатки поголовно все горожане, авторы тем самым утверждают практическую невозможность сосуществования белых и негров, то есть объявляют воздвигнутую между ними стену вечной и нерушимой.

Тем самым подвергается сомнению и смысл борьбы негров за свои права. Когда суд утверждает Пинки в правах наследства, адвокат, который в фильме обрисован как очень положительный и достойный всяческого уважения человек, обращается к ней со следующими словами:

«Вы получили землю, вы получили дом, вы добились правосудия... Но я очень сомневаюсь в том, что это пойдет на пользу обществу, в котором вы собираетесь жить, и вам самой».

Эти слова являются кульминационным пунктом драматургии фильма и очень тщательно выделяются актерской подачей, звуком, изображением. Пожалуй, из всего фильма и запоминаются только эти слова. Поставив перед зрителями далеко не двусмысленный вопрос — «стоило ли героине затевать всю эту судебную кашу по отстаиванию своих прав», авторы внушают: «вот мы постарались показать вам важную расовую проблему, но, как сами видите, в конечном-то счете этого и делать не стоило, так как права остаются правами на бумаге, а предрассудки никакими судами не искоренишь!..»

Весьма характерное сообщение появилось в американской прессе: «Несмотря на свой демократический характер и прогрессивную трактовку «негритянского вопроса», фильм «Пинки» пользуется огромной популярностью в южных штатах, где расовые предрассудки значительно живучей, чем в северных...»

Что же могло прельстить в фильме «Пинки» богатых плантаторов Юга, нещадно эксплоатирующих миллионы бесправных негров?

Ответ на этот вопрос можно найти в «Нью-Йорк Таймс». «В фильме «Пинки», — пишет она про эпизод, в котором белая госпожа завещает поместье сиделке-мулатке, — мягко и тепло показывается до сих пор сохранившаяся на Юге лойяльность отношений между негром-слугой и его господами...»

Трудно придумать для «прогрессивного» фильма лучшую «похвалу», чем та, которая прозвучала со страниц органа американских реакционеров! На этот раз консервативная «Нью-Йорк Таймс» не ошиблась и справедливо охарактеризовала фильм «Пинки» как картину, пропагандирующую идеологию деспотизма и изображающую рабовладельцев благодетельными господами, под чьей эгидой негры вели идиллическое существование на старых южных плантациях. В этом «новом» фильме, как и в тысячах других до него, проводится реакционная мысль о том, что гражданская война в Америке была ошибкой, а победа северян — исторической несправедливостью.

В обрисовке образа мулатки Пинки чувствуется логическое продолжение традиционной линии, начатой еще «Хижиной дяди Тома». Инсценировки и экранизации этого романа породили в США устойчивый образ идеального, с точки зрения хозяев, покорного, рабски привязанного к своему господину негра.

Слегка видоизменяя этот стереотипный и понемножку выходящий из моды образ, Пинки предстает перед зрителем незаурядной негритянкой. Она умна, честна, способна на жертвы ради высоких идеалов. Но авторы усиленно подчеркивают, что она «белая» негритянка, а поэтому и стоит выше других «черных», поэтому она опрятна и хорошо, со вкусом одета, поэтому умна и честна. Возмущение Пинки дискриминацией безобидно—оно ограничивается личными внутренними переживаниями и не выливается в организованную борьбу.

«Негры должны знать свое место, — говорит фильм, — и тогда добрые белые помогут им и защитят их...»

Еще более неприглядное зрелище представляет фильм «Потерянные границы», сделанный, как сообщают вступительные титры, на материале «действительной истории, имевшей место в южном городке Кинхем». Фильм рассказывает о том, как мулат доктор Картер в течение 20 лет выдавал себя за белого и пользовался у жителей Кинхема заслуженным авторитетом и любовью. Когда США вступили в войну, Картер с сыном решают пойти во флот. Но военно-морской контрразведке становится известным негритянское происхождение Картера. Кандидатура его отклоняется. Об этом узнает весь город, и существование семьи Картеров становится невозможным — их избегают, третируют, как негров.

Подобная тема могла бы послужить основой для разоблачительного фильма. Однако голливудские постановщики превратили фильм в агитку, предостерегающую белых от смешения с неграми.

И в этом фильме герои-негры выведены, по примеру Пинки, стоящими на голову выше своих «темных» и «некультурных» собратьев. Особенно показателен в этом отношении эпизод, в котором сын Картера, узнав про тайну своего происхождения, направляется в негритянский район Нью-Йорка — Харлем, чтобы «посмотреть, как и чем живут» люди, родные ему по крови.

Этот эпизод не может не вызвать возмущения каждого прогрессивного человека. Продолжая самые гнусные человеконенавистнические традиции таких откровенно реакционных фильмов как «Рождение нации», «Унесенные ветром», постановщики «Потерянных границ» изобразили центр

негритянского освободительного движения — Харлем — как отвратительный притон, населенный ворами, бандитами, развратниками и дегенератами. Вырвавшись из этого ада с помощью «спасителя»—чистокровного янки, молодой Картер с твердым решением держаться как можно дальше от толкнувших его на путь преступления черных собратьев возвращается в лоно счастливой семьи...

«Жаловаться на социальную несправедливость и искать поддержку в массе народа — очень опасный путь, — говорит фильм. — А посему надлежит обращаться за помощью и советом к добрым, умным и богатым янки, которые всегда пожалеют и найдут мирное разрешение любого конфликта...»

Очередная попытка голливудского рассадника лжи и антихудожественного мракобесия «реабилитировать» себя встретила резкую критику со стороны истинно прогрессивных кругов США.

Развенчивая миф о «прогрессивности» и «новизне» трактовки Голливудом «негритянского вопроса», выступивший на митинге киноработников режиссер Скотт сослался на историю американского кинопроизводства, которое выпускало подобные фильмы еще в 1910 году: «та же проблема положения «белого» негра поднималась тогда в фильме «Окторул»... Я твердо уверен, что, трубя о своей оппозиции к дискриминации негров, американское кино на практике занимается ее пропагандой. Доказательством этому служит то, что за исключением нескольких второстепенных характерных актеров, негры не могут найти применения в Голливуде. Пусть мне назовут хоть одного негра — продюсера, режиссера, художника, оператора или какое-нибудь должностное лицо, пользующегося уважением в Голливуде. Таких там нет!».

Шум, поднятый прессой и радио вокруг появления «новых» «негритянских» фильмов, Голливуду не помог. Широкие круги зрителей быстро разглядели подновленный механизм киноловушек, на деле пропагандирующих англосаксонское расовое превосходство. Попытки Голливуда вбить клин между белыми и черными и ввести в заблуждение трудящиеся массы США провалились и на этот раз. Свидетельством тому служит прекращение выпуска «негритянских» фильмов, столь торжественно разрекламированных в начале этого года.

ДНЕВНИК КИНО

Вечер, посвященный итогам V Международного кинофестиваля, состоялся в Московском Доме кино. Его открыл министр кинематографии СССР И. Г. Большаков. Он предоставил слово руководителю советской делегации на фестивале заместителю министра кинематографии СССР Н. Семенову. Собравшиеся тепло встретили выступления участников фестиваля режиссера М. Чиаурели и артиста Б. Андреева.

Затем состоялось торжественное вручение мастерам советского киноискусства премий и почетных дипломов за фильмы: «Падение Берлина» («Хрустальный глобус»), «Заговор обреченных» (премия Мира), «Кубанские казаки» (премия Труда), «Смелые люди» (премия за лучший цветной фильм), «Юность мира» (премия за лучший документальный фильм), «Лесная быль» (премия за лучший научно-популярный фильм).

Кроме того, были вручены награды режиссеру В. Пудовкину за лучшую режиссерскую работу (фильм «Жуковский») и композитору И. Дунаевскому за лучшее музыкальное оформление (фильм «Кубанские казаки»).

☆

Традиционный ежегодный праздник советского кино был проведен в Зеленом театре Измайловского парка культуры и отдыха им. Сталина в Москве. Кинорежиссеры, операторы, артисты рассказали трудящимся столицы об успехах советских кинокартин за рубежом, о том, как создаются фильмы, поделились своими творческими планами.

☆

Киностудии Киева и Минска начали съемки двух новых цветных документальных фильмов «Цветущая Украина» и «Советская Беларусь». К созданию этих картин, которые расскажут о жизни советских братских республик, о расцвете их сельского хозяйства, промышленности и культуры, привлечены лучшие режиссеры, операторы и сценаристы.

Одесская киностудия ведет съемки цветного документального фильма «Советская Молдавия».

☆

Ценную инициативу проявили работники Украинской кинематографии. Они выпустили ряд агротехнических фильмов, которые помогают колхозникам в их борьбе за подъем культуры социалистического земледелия. В селах Украины с большим успехом демонстрируются такие фальмы, как «Выращивание водоплавающей птицы», «За высокий удой», «Полезащитные полосы», «Достижения науки внедрить в колхозное производство». Об огромном интересе к кинокартинам, пропагандирующим новейшие методы колхозного производства, говорит следующее: эти фильмы уже просмотрело несколько миллионов колхозников, колхозниц и работников МТС. Украинские киностудии до конца года должны выпустить еще ряд агротехнических фильмов в том числе: «Племенные породы сельскохозяйственных животных», «Птицеводческая ферма», «Коневодство» и др.

☆

В различных городах страны—Москве, Одессе, Кишиневе—ведутся натурные съемки цветной художественной кинокартины «Спортивная честь» (режиссер В. Петров). В сценарии, написанном М. Вольпиным и Н. Эрдманом, показывается жизнь советских спортсменов, их стремление к повышению своего мастерства, борьба за честь своего спортивного коллектива. Съмочная группа обязалась закончить работу над фильмом к 25 декабря 1950 года.

☆

Героям социалистических полей, труженикам колхозной деревни посвящается новый цветной художественный фильм «Кавалер Золотой Звезды», над созданием которого трудится творческий коллектив киностудии «Мосфильм» возглавляемый режиссером Ю. Райзманом. Значительная часть съемок проводилась на Кубани в станице Зеленчукской, на местах, которые описаны С. Бабаевским в его одноименном произведении. В работе над созданием фильма большую помощь коллективу оказывает автор книги.

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55

А 07748 Сдано в производство 12/IX 1950 г. Подписано к печати 6.X. 1950 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 2112
Тираж 10.000 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова.
Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

Смелее двигать вперед теорию киноискусства! 1

За мир, за нового человека, за более совершенное человечество!

Н. Семенов. Вдохновляющий пример советского кино 3
М. Чиаурели. Верное оружие в борьбе за счастье всего человечества 6
Б. Андреев. Единый фронт прогрессивного киноискусства 7
Л. Косматов. Наша Родина — знаменосец мира во всем мире 10

Л. Погожева. Миссия, переставшая быть секретной 12
Е. Магат. Обличительный документ 16
Л. Арнштам. Поджигатели войны (отрывки из сценария) 19
П. Иванов. Проблема прекрасного в марксистско-ленинской эстетике 24
Н. Кастелин. Некоторые особенности документального киноочерка 30
В. Вейнберг. Новый метод комбинированных съемок 33

В странах народной демократии

Ю. Михайлов. Кинематография Чехословакии на новом пути 35
Е. Смирнова. Болгарское кино на подъеме 38
Хроника 42

За рубежом

Н. Плигина, Т. Сергеева. Борьба с «пятой киноколонной» во Франции 43
А. Эрштрем. «Новое» в пропаганде расовой ненависти 46

Дневник кино 48

На обложке и между 14 и 15 стр.—кадры из фильма «Секретная миссия»

ГОСКИНОИЗДАТ

МОСКВА 1950

2 - НОЯ 1950

Всесоюзная Книжная Палата Обяз. экземпл. 1950 г.

10851

Цена 10 руб.